

IRINEUCHOMA

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS *DE YUXIN - ALMA*: UMA POSSIBILIDADE DE
LEITURA

Dissertação apresentada ao Curso de
Pós-Graduação em Letras- Área de
Estudos Literários, da Universidade
Federal do Paraná, como parte dos
requisitos necessários à obtenção do
título de Mestre.

Orientação: Prof. a Dra. Marilene Weinhardt.

CURITIBA

2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

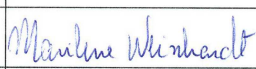
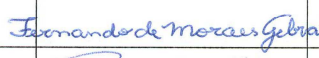

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando IRINEU CHOMA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

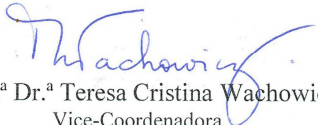
Os abaixo assinados MARILENE WEINHARDT, FERNANDO DE MORAES GEBRA e RENATA SOUZA TELLES arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“**RELAÇÕES INTERTEXTUAIS DE IUXIN-ALMA: UMA POSSIBILIDADE DE LEITURA**”.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
MARILENE WEINHARDT		<i>aprovado</i>
FERNANDO DE MORAES GEBRA		<i>Aprovado</i>
RENATA SOUZA TELLES		<i>Aprovado</i>

Curitiba, 15 de maio de 2012


Prof.ª Dr.ª Teresa Cristina Wachowicz
Vice-Coordenadora

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1.FICÇÃO HISTÓRICA.....	5
1.1. A FICÇÃO HISTÓRICA E A ESCRITA DE ANA MIRANDA.....	6
1.2. AS REFERÊNCIAS EXPLÍCITAS	13
1.3. SUBVERSÃO DO MODELO.....	30
2. YARINA,	37
2.1. YARINA, UMA MULHER EM DÚVIDA.....	38
2.2. A NARRADORA FICCIONAL E A ANTROPÓLOGA.....	42
2.3. APROPRIAÇÕES DO DISCURSO DE CAPISTRANO DE ABREU.....	48
2.4. AS VOZES DA NARRADORA, DA AUTORA E DA ANTROPÓLOGA NA FICCIONALIZAÇÃO DO INDÍGENA.....	50
3. <i>YUXIN – ALMA, MACUNAÍMA, IRACEMA E OGUARANI</i>	57
3.1. DIÁLOGO COM <i>MACUNAÍMA</i>	59
3.2 DIÁLOGO COM <i>IRACEMA</i> E O <i>GUARANI</i>	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90

RESUMO

Pretende-se no decorrer desta leitura, observar as relações intertextuais do romance *Yuxin - Alma* de Ana Miranda com outras obras da biblioteca. A configuração estética da narrativa está alicerçada nos intertextos. Amparados em estudos teóricos sobre o assunto, (Samoyault e Genette), pretendemos num primeiro momento, averiguar as relações de *Yuxin- Alma* com duas referências apresentadas pela escritora na “Nota”, presente no final do romance, *Diários da Floresta* de Betty Mindlin e *Rã-txahu-ni-ku-ĩ, Grammatica, textos e vocabulário caxinauás*, de Capistrano de Abreu. Em seguida verificaremos uma possível relação da narrativa com as obras *Iracema* e *Guarani* de José de Alencar e *Macunaíma* de Mário de Andrade. Observaremos também, como se dá a ficcionalização do período histórico abrangido pela exploração da borracha, proposto pela narrativa.

Palavras-chave: Ana Miranda, Intertextualidade, Ficção Histórica, Indianismo.

RESUMEN

Se pretende durante esta lectura, observar las relaciones intertextuales de la novela *Yuxin-Alma* de Ana Miranda con otras obras de la biblioteca. La configuración estética de la narrativa se basa en los intertextos. Con el respaldo en estudios teóricos sobre el tema, (Samoyault e Genette), pretendemos en un primer momento, averiguar las relaciones de *Yuxin-Alma* con dos referencias hechas por la autora en la “Nota” presente al final de la novela, *Diários da Floresta* de Betty Mindlin e *Rã-txahu-ni-ku-ĩ, Grammatica, textos e vocabulário caxinauás*, de Capistrano de Abreu. Después verificaremos una posible relación de la narrativa con las obras *Iracema* y *Guarani* de José de Alencar y *Macunaíma* de Mário de Andrade. Observaremos también, como se da la ficcionalización de lo periodo histórico abarcable por la explotación de lo caucho, propuesto por la narrativa.

Palabras clave: Ana Miranda, Intertextualidade, Ficção Histórica, Indianismo

AGRADECIMENTOS:

À minha orientadora pela sabedoria, paciência e exemplo;

À banca examinadora pelas arguições, que contribuíram muito para o desenvolvimento do trabalho;

À Capes pela bolsa;

Aos amigos e familiares pelo apoio.

Toda literatura é intertextual, de fato, mas certos textos são mais intertextuais que outros!

Tiphaine Samoyault.

INTRODUÇÃO

Publicado em 2009, *Yuxin- Alma* atualiza a temática indianista canônica brasileira das narrativas de José de Alencar e Mário de Andrade, recriando na ficção uma aldeia indígena com um complexo sistema de lendas e costumes em estado de degeneração em virtude do contato dos índios com a cultura branca. O universo criado pela narrativa do romance possibilita a ocorrência de ações não possíveis dentro da nossa observação empírica do mundo. No entanto, estas ações, encaradas de acordo com as formas de ver o mundo de algumas sociedades ameríndias, que não diferenciam elementos criados pela fantasia da realidade material, fazem parte da vida cotidiana. A representação de ações desta natureza é uma das características da ficcionalização do universo indígena proposta pelo romance, já que acontecimentos desta ordem são vistos como triviais por eles.

A narrativa é realizada pela narradora Yarina, uma jovem índia que relata a sua experiência de vida na aldeia nativa. Sua fala se concentra principalmente em torno da personagem Xumani, com quem fora casada e que, por praticar um assassinato na aldeia, teve que escapar das perseguições dos parentes da vítima, abandonando a narradora. Yarina, após o desaparecimento do esposo, continua apaixonada por ele, vivendo em constante conflito pessoal, ocasionado pelas lembranças positivas e negativas do passado que viveram juntos e traçando hipóteses sobre o paradeiro do esposo, sobre o qual não tem notícias no presente da narrativa. Yarina busca explicar a não volta de Xumani, cogitando, em alguns momentos, sobre a possibilidade de interferência de seres irreais que poderiam raptá-lo para o outro mundo, enquanto em outros momentos acredita que o esposo pode ter sido morto por um humano, alguém da tribo ou um branco.

Yuxin - Alma é definido por Ana Miranda como resultado de uma pesquisa “auditiva” realizada por ela mesma em aldeias indígenas amazônicas e da leitura de obras científicas sobre estes povos. Primeiramente buscaremos averiguar como se dá o aproveitamento dos hipotextos *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ*, *Grammatica, textos e vocabulário caxinauás*, de Capistrano de Abreu e de *Diários da Floresta* de Betty Mindlin. Verificaremos de que maneira a narrativa aproveita estes elementos externos e como eles adquirem novos significados no universo ficcional. O recorte deveu-se à impossibilidade de trabalhar com todas as referências bibliográficas apresentadas pela escritora na “Nota”, presente no final da narrativa. Seleccionamos o livro de Capistrano de Abreu por ser o romance uma homenagem a ele e também motivados pela afirmação da escritora de que a principal “inspiração” de *Yuxin - Alma* ser *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ*. A escolha de *Diários da Floresta* deu-se porque o romance é dedicado a Betty Mindlin. A seleção desse título foi uma escolha ocasional, já que Ana Miranda citar referências de outras duas obras da antropóloga: *Narrativa dos índios tuparis de Rondônia* e *Moqueca de maridos: Mitos eróticos* de Betty Mindlin e narradores indígenas

Rã-txa hu-ni-ku-ĩ, texto já referido, é uma pesquisa lingüístico-etnográfica realizada por Capistrano de Abreu entre os anos de 1909 e 1913. Nela é apresentada uma gramática da língua caxinauá, que possui uma forte tendência ao monossilabismo e é comparada pelo pesquisador à língua chinesa. Em seguida são apresentados uma série de textos colhidos pelo pesquisador junto a dois índios caxinauás (Tuxinim e Bôrô), saídos da cultura de origem para tentar a sorte na civilização branca. Eles falam dos costumes de seu povo numa série de textos em língua caxinauá, vertidos para o português por Capistrano de Abreu. Por último, é apresentado um vocabulário caxinauá-português, numa tentativa de registrar essa língua indígena que corria o risco de desaparecer.

Diários da Floresta, também já referido, é um relato escrito por Betty Mindlin durante a pesquisa de doutorado que ela defendeu na Universidade de São Paulo no início da década de 1980. O diário transformou-se em livro no ano de 2006. A antropóloga manteve a estrutura original do discurso e anexou algumas notas explicativas na época da publicação. No diário, Mindlin fala de sua experiência pessoal junto ao povo Suruí Painter, população indígena do estado de Rondônia que teve seu primeiro contato com o branco no ano de 1969. A antropóloga realizou seis viagens à aldeia dos Suruí entre maio de 1979 e janeiro de 1982. Durante este período, observou grande degradação na cultura do povo pesquisado por ocasião do contato com o branco. Vivendo ao lado do colonizador, os indígenas, até então isolados, conhecem o dinheiro, tido pela antropóloga como o principal vilão na mudança de costumes verificada. Ao conhecerem a sociedade capitalista, os indígenas querem usufruir dos seus bens, sem ter noção do dano que isso causa a sua cultura.

Além das mudanças provocadas pelo dinheiro, os Suruí, após o contato com o branco, são dizimados por uma epidemia de sarampo; suas terras são invadidas por posseiros, vivendo em constante conflito com os colonos invasores. É verificada também a perda de costumes originais em função da catequese de grupos religiosos.

Yuxin - Alma possui relações intertextuais que podemos classificar como explícitas, aquelas citadas pela escritora na “Nota”, e as não explícitas, passagens textuais que lembram outros textos da biblioteca. Em outro momento de nossa leitura verificaremos as relações do romance com *Macunaíma* de Mário de Andrade e com as ficções indianistas alencarinas, *Iracema* e *O Guarani*. Estas possíveis relações intertextuais permitem pensar a obra como uma narrativa ficcional histórica que recupera e discute os procedimentos do indianismo brasileiro.

O principal apoio teórico a que recorremos está em *A Intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault (2008). Assim, em nossa leitura utilizaremos os termos: hipotexto para designar o texto de origem, o qual foi aproveitado pela narrativa, transformando-se em hipertexto e o termo biblioteca, para designar toda a matéria cultural produzida pela humanidade ao longo dos séculos. Os dois primeiros são aproveitados por Samoyault dos estudos de Genette e o último foi retirado por ela da ficção de Borges. Já para os elementos que circundam o texto ficcional usaremos o termo paratexto, já consagrado pela crítica, embora a pesquisadora francesa opte por peritexto.

PARTE I**FICÇÃO HISTÓRICA**

1.1. A FICÇÃO HISTÓRICA E A ESCRITA ANA MIRANDA

George Lukács em *La novela histórica*,¹ estudo publicado em 1937, afirma que o surgimento do Romance Histórico na Europa foi motivado principalmente pela onda nacionalista vivida pela cultura em vários países após as invasões napoleônicas. Lukács elege o escritor Walter Scott como fundador do gênero. No referido estudo, o crítico escolhe a obra do romancista escocês como modelo, por ela representar com “realismo” um passado histórico importante no presente da escrita, algum acontecimento do passado que de algum modo ainda interfira na vida das pessoas. Para o húngaro, os romances de Scott merecem destaque por ficcionalizar grandes crises históricas nacionais, geralmente lutas entre dois grupos antagônicos, capazes de mudar o destino das massas envolvidas.

No Brasil, o principal escritor a adotar o gênero, no século XIX, foi José de Alencar, que adaptou alguns procedimentos dos romances históricos europeus, sobretudo de autoria de Scott e de Alexandre Herculano, ao contexto brasileiro. Nessa perspectiva, o escritor viu as guerras contra os holandeses como importantes para a configuração da nação brasileira, escolhendo-as como motivos históricos de *Iracema*. Já em *O Guarani*, as virtudes guerreiras de Peri assemelham-se às da personagem central de *Eurico o Presbítero*, ambos capazes de lutar em condições desiguais às do inimigo e vencer.

Perry Anderson, ao estudar a trajetória do gênero nos últimos 200 anos, afirma que durante esse período, o romance histórico, em alguns momentos, figurou entre os âmbitos superiores da ficção, enquanto em outros foi subestimado, chegando a ser

¹LUKÁCS, George. *La Novela Historica*. Trad. Gasmin Reuter. 3 ed. México: editora ERA, 1971.

considerado baixa literatura. De acordo com o estudioso, o romance histórico enfrentou uma crise que se iniciou após a Primeira Guerra Mundial e prosseguiu até o *revival* latino-americano, quando a história voltou a ser objeto de ficcionistas em obras que merecem destaque.

A difusão do Realismo Mágico nos países latino-americanos, que em muitos casos tomou a história como objeto de ficção, veio a contribuir, de acordo com Anderson, para uma nova difusão da ficção histórica entre os âmbitos superiores da ficção, talvez de uma maneira mais intensa que no início do século XIX:

Ao longo dos trinta anos que se sucederam, a ficção histórica da América Latina se tornou uma torrente, com vários tributários além de Carpentier e García Márquez - Roa Bastos, Carlos Fuentes, João Ubaldo Ribeiro, Fernando del Paso, Mario Vargas Llosa e muitos mais. Aqui sem dúvida estava o diapasão para a difusão mundial dessas formas, que foram inventadas na periferia - como o próprio conceito de pós-moderno.²

Muitas destas obras romperam com alguns elementos tradicionais do romance histórico, ainda vigentes até então.

No Brasil, pode-se localizar o marco inicial da ficção histórica contemporânea no ano de 1976, com a publicação do romance *Galvez, Imperador do Acre*, do escritor amazonense Márcio de Souza. A narrativa deste romance recria o contexto histórico da anexação do estado do Acre ao território brasileiro e relata, de modo burlesco, episódios referentes a exploração da borracha na região norte do Brasil no final do século XIX e início do XX.

Segundo Antônio R. Esteves, foi neste período que algumas obras literárias romperam com o modelo tradicional de romance histórico, embora estas rupturas tenham iniciado décadas antes, durante as vanguardas modernistas:

²ANDERSON, Perry. Trajetos de uma Forma Literária. *Novos Estudos*, n. 77, p. 205-220, mar. 2007. CEBRAP. p. 218.

Mesmo tendo participado de um processo de mudanças que vem desde o século XIX, o romance histórico, em geral, ainda mantinha muitos elementos do modelo scottiano, estando preso também a estrutura narrativa do século XIX. Embora as rupturas tenham começado com as vanguardas do início do século, sua consolidação ocorre, no Brasil, a partir dos anos 1970.³

Em 1981, Silviano Santiago, publicou *Em Liberdade*, a primeira obra das letras brasileiras a ficcionalizar a própria Literatura. Nesta narrativa, o escritor Graciliano Ramos aparece como personagem principal. No universo ficcional, o escritor alagoano escreve um diário no qual reflete a situação política que o país atravessava no ano de 1937, durante o governo Vargas. No decorrer da narrativa, a ditadura imposta pelo governo de então é questionada, numa possível referência ao período anterior à escrita do romance, década de 1970, quando o Brasil passava pelos desmandos da ditadura militar, e o intelectual brasileiro poderia ser preso, a exemplo de Graciliano, se defendesse idéias contrárias ao poder dominante, ou talvez sofrer humilhações ainda piores.

Na narrativa de *Em Liberdade*, a personagem Graciliano Ramos interessa-se pela situação vivida pelo poeta Cláudio Manuel da Costa, que havia participado, ao lado de Tiradentes, da Inconfidência Mineira. No relato da história oficial, o poeta teria se enforcado na prisão, após ser preso por se posicionar contra a coroa portuguesa. O Graciliano ficcional, após ter um sonho com o poeta mineiro, resolve estudar os acontecimentos que teriam levado o poeta árcade ao suicídio e conclui que seria mais coerente a versão de que Cláudio Manuel da Costa tivesse sido assassinado na prisão por seus opositores políticos.

Em Liberdade, além de tratar de três períodos históricos considerados relevantes na historiografia nacional - a ditadura militar, o governo Vargas e Inconfidência Mineira

³ ESTEVES, Antônio R. *O Romance Histórico Brasileiro Contemporâneo. (1975- 2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 70.

- apresenta uma reflexão sobre o fazer literário. Santiago recria o estilo de escrita de Graciliano através do pastiche, técnica que faz com que o leitor entre no jogo e acredite num possível diário produzido pelo próprio escritor que veio parar nas mãos do autor, travestido de editor na narrativa.

Além da utilização do pastiche, a narrativa elege as obras de caráter autobiográfico de Graciliano Ramos como hipotextos. Se lermos, principalmente, as *Memórias do Cárcere* (1953) e, em seguida, a ficção de Santiago, temos a impressão de que a narrativa de Graciliano Ramos, que fala de sua experiência na prisão, continua na narrativa de *Em Liberdade*, em que o Graciliano ficcional escreve em um diário sua experiência, após sair da prisão, quando se hospeda na casa de José Lins do Rego.

De acordo com Marilene Weinhardt, *Em Liberdade*, tem grande relevância na ficção história brasileira contemporânea:

Sua importância se deve a vários títulos: ficcionalização da história literária, diálogo com a instância histórica, inclusive com a história recente, evidenciando concepção de que a história é continuidade, busca de saída para própria criação literária, que no final dos anos 70 se encontrava no impasse de continuar preponderantemente com a denúncia da repressão política, papel que lhe coubera na década precedente uma vez que seu exercício estava vedado nos meios de comunicação.⁴

Nas últimas três décadas foram publicados diversos romances que tomaram a história como objeto de ficção. Weinhardt, no ensaio citado, elegeu as produções laureadas com o prêmio Jabuti de Literatura entre os anos de 1982 e 2000, como amostra de sua pesquisa e constatou que uma parcela de um terço das obras premiadas se enquadram dentro dos limites do que pode ser considerado ficção histórica. Com base nestes dados, evidenciou que o gênero estava em constante crescimento, uma vez que o período eleito para a pesquisa poderia ser dividido em dois. O primeiro

⁴WEINHARDT, M. O Romance Histórico na Ficção Brasileira Recente. In: CORREIA, R.H.M.A., Londrina: Edições Humanidades, 2006. p. 141-2.

contemplaria os anos 80, quando apenas dois títulos enquadrados na ficção histórica foram vencedores do prêmio, enquanto na década posterior houve grande concentração de premiações concedidas a este tipo de Literatura.

Do ano de 2000 até o presente momento, podemos afirmar que a ficção historiográfica continuou sendo bastante produzida por nossos literatos. Foram publicadas diversas obras que tomaram a história como matéria ficcional. Muitas delas elegeram a própria Literatura como objeto de ficção. Neste período, foram ficcionalizado escritores, poetas e dramaturgos ou personagens literárias.

Destacamos Ana Miranda como um dos principais expoentes da ficção histórica brasileira dos últimos anos. A escritora cearense publicou diversas obras, dentre as quais deve-se mencionar: *Boca do Inferno* (1989) *A Última Quimera* (1995), *Desmundo* (1996), e *Dias e Dias* (2002). Com exceção de *Desmundo*, as outras três obras citadas tomam como objeto ficcional a biografia e o contexto histórico da produção literária de três poetas de nossa literatura: Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias, respectivamente. Todas essas obras já foram devidamente estudadas da perspectiva do diálogo da literatura com a história. Para dar continuidade a este estudo, que se detém na sua última publicação até este momento, comentaremos apenas seu romance de estréia, o já citado *Boca do Inferno*, que ficcionaliza o poeta Gregório de Matos. O título da narrativa faz referência ao apelido do poeta barroco, dado por seus contemporâneos. A narrativa apresenta uma reflexão crítica sobre sua obra, considera vários dados biográficos, faz referências a sua atuação como intelectual na cidade de Salvador e reflete sobre a acusação de plágio de Gôngora.

Em *Boca do Inferno* ocorre uma interessante reflexão acerca do papel exercido por Gregório de Matos na cidade de Salvador do século XVII e o insere como um dos poetas mais representativos da literatura brasileira. É conhecida a polêmica, instaurada

a partir da exclusão do Barroco na *Formação da Literatura Brasileira* (1956), de Antonio Candido, que teve em *Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O caso Gregório de Matos* (1989), de Haroldo de Campos, o protesto mais eloquente. Este considera o papel exercido por Gregório como um dos mais representativos na Literatura latinoamericana da época, corroborando a visão de Daniel R. Reedy, citado pelo próprio Haroldo de Campos :

A importância das obras de Mattos transcende a sua óbvia significação como reflexões acuradas sobre a vida brasileira do século XVII. Seu mérito como poeta pode ser encontrado no talento artístico que lhe permitiu expressar-se em sua poesia religiosa e amorosa, bem como em seus poemas de sátira social. Em seu país ele é inquestionavelmente o primeiro poeta de importância maior e, com Sor Juana Inês de La Cruz e Juan Del Valle Caviedes, Mattos deve ser considerado como um dos três preeminentes poetas do Novo Mundo nesse período.⁵

Na narrativa de *Boca do Inferno*, a personagem Gregório de Matos demonstra consciência de morar em espaço periférico. Ao comparar-se com Gôngora y Argote, o poeta faz uma reflexão sobre sua produção literária e acredita que o Brasil é o “lado escuro do mundo”, e se pergunta se teria sido diferente se tivesse nascido na Espanha:

Gregório de Matos queria, como o poeta espanhol, escrever coisas que não fossem vulgares, alcançar o culteranismo. Saberia ele, Gregório de Matos, escrever assim? Sentia dentro de si um abismo. Se ali caísse, aonde o levaria? Não estivera Gongora tentando unir a alma elevada do homem à terra e seus sofrimentos carnaís? Gregório de Matos estava ali, no lado escuro do mundo, comendo a parte podre do banquete. Sobre o que poderia falar? *Goza, goza el color, da luz, el oro*. Teria sido bom para Gregório se tivesse nascido da Espanha? Teria sido diferente?⁶

⁵CAMPOS, Haroldo. *Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989. p. 56.

⁶MIRANDA, *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Já *Yuxin- Alma* é dedicado por Ana Miranda a Capistrano de Abreu. No entanto, na leitura que fizemos na parte final desta dissertação, percebemos que a narrativa possui relações intertextuais com as obras de José de Alencar e Mário de Andrade.

Desde seu lançamento o romance recebeu pouca atenção da crítica especializada. Localizamos poucos textos que o comentam. Registramos uma resenha em revista de divulgação e um ensaio crítico. Por ocasião de sua publicação, o crítico literário da revista *Veja*, Jerônimo Teixeira, manifestou opinião severa em relação ao romance, afirmando que poucas vezes a cultura indígena foi retratada de maneira tão devastadora. No entanto, sua leitura é tão apressada a ponto de não perceber que o título do romance não remete ao nome da narradora:

Poucas vezes a cultura indígena foi retratada de maneira tão devastadora quanto em *Yuxin - Alma* [...], o novo romance da cearense Ana Miranda, de 58 anos, a consagrada autora das ficções históricas *Boca do Inferno* e *Desmundo*. A personagem principal do livro é Yuxin, uma Penélope inimputável que aguarda o retorno de Xumani, o marido que saiu para caçar e não voltou. Yuxin nunca deixa de escutar atentamente os pássaros da Amazônia, cujo canto se confunde com seu pensamento. Assim como a índia passa quase todo o seu tempo bordando, Ana Miranda passa o romance inteiro registrando onomatopeias. "Titiri titiri titiri titiri we... hutu, hutu, hutu", dizem as primeiras páginas. E as páginas do meio: "Titiri titiri titiri titiri we... hutu, hutu, hutu". Não se revelará nenhum mistério se forem reproduzidas aqui as palavras finais da trama: "Idiki, idiki, idiki... eh, eh, eh, eh, kwéék! Hutu, hutu, hutu, hutu... bre bre bre bre... kreõ kreõ kreõ kreõ... titiri titiri titiri titiri we... hutu hutu hutu hutu". Sem piedade, a autora explica que não tem nenhuma responsabilidade por essa maluquice. "Todas as onomatopeias são colhidas de depoimentos de índios", revela ela numa nota explicativa. Ora, ocorre que o homem urbano não é melhor do que o índio. Para que a exposição implacável da tolice humana se complete, sugere-se que o próximo livro de Ana Miranda seja sobre a moradora de uma metrópole que espera o marido voltar do boteco, enquanto absorve os ruídos da cidade. Bi bi. Fon fon. Sciiiiinch.⁷

⁷TEIXEIRA, Jerônimo. *Voz de Passarinho T'tírí títírí títírí*. *Veja*, São Paulo, Edição 2127, ano 42, n 34, p. 134, 26 ago. 2009.

Dentro da Academia, destacamos a leitura de Elizabeth R. Z. Brose,⁸ que reforça a opinião do crítico da *Veja*, ao classificar Ana Miranda como “criadora de onomatopéias”. Brose lê o romance como uma narrativa não convencional, que talvez careça de enredo claro e necessita de uma leitura cuidadosa. Em sua análise, não demonstra perceber que a narrativa mistura vários tempos históricos. Equivoca-se ao pensar o par Yarina e Xumani como um casal ideal, que vivia no paraíso e se separou. Outro equívoco seu é confundir a ficcionalização do indígena realizada por Ana Miranda com a retratação da cultura caxinauá, acreditando que o romance retrata costumes deste povo para o leitor urbano.

Conforme veremos no prosseguimento de nossa leitura, *Yuxin - Alma* possui uma caracterização estética pautada na intertextualidade com outras obras da biblioteca, muitas delas alheias a memória textual do leitor, incluindo até obras classificadas como raras, como por exemplo *A Terra dos Mil Povos: História Indígena do Brasil Contada por um Índio* de Kaka Werá Jecupé, esgotada atualmente, ou pouco conhecidas do público leitor de romances, como as obras de Capistrano de Abreu e Betty Mindlin. A falta de percepção da relação intertextual com estas obras parece ter determinado limitações sérias nos leitores de Ana Miranda.

1.2. AS REFERÊNCIAS EXPLÍCITAS

Identificar todos os intertextos presentes em uma obra literária resulta numa missão impossível, para isso teríamos de conhecer toda a biblioteca, ou seja toda a matéria cultural produzida pela humanidade durante séculos. Samoyault define como

⁸BROSE, Elizabeth R. Z.. *Yuxin: Alma, estratégias narrativas e Significados*. In PEREIRA, Helena Bonito. (org). *Novas Leituras da Ficção Brasileira no Século XXI*. São Paulo: Unversidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 339-355.

intertextualidade as relações que um texto literário mantém com os textos que o precederam:

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de sua produções, a longa caminhada de sua origens. Se cada texto constrói sua própria origem (*sua originalidade*), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros, influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea, ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena.⁹

As relações intertextuais dependem do conhecimento e da memória do leitor, que consegue ou não identificá-las, e de sua capacidade de atribuir-lhes significado no novo contexto em que se inserem. O leitor precisa realizar uma leitura profunda do texto, evidenciar os intertextos e atribuir-lhes significado. Essa relação entre o leitor e o texto, nas palavras de Samoyault, “admite forçosamente a subjetividade”, já que o leitor não possui uma memória total da biblioteca e nem igual à trazida pelo texto. Não é exigido do leitor uma memória que abranja toda a biblioteca, impossível ao ser humano, pois envolveria a capacidade de reter na memória todo artefato cultural produzido pela Humanidade até o presente da leitura, admitindo-se inclusive a possibilidade de obras posteriores influenciarem a leitura de obras mais antigas. Para Samoyault, a intertextualidade realiza-se somente quando o leitor consegue perceber a recorrência do texto que está lendo ao material acumulado na biblioteca. Durante o ato da leitura, o leitor agrupa hipotextos de várias épocas diferentes, sem classificá-los de acordo com

⁹SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitirini. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 9.

uma ordem cronológica. Deste modo, o tempo, durante a leitura mudaria de natureza, e tornar-se-ia trans-histórico. Samoyault lembra a visão de Judith Scheanger de que na memória cultural podem coexistir elementos diferentes em muitos aspectos e idades, sem que sejam provenientes do mesmo passado.

Na visão de Genette, o hipertexto pode ser lido por si só, mas esta forma de ler restringe a leitura:

O recurso ao hipotexto nunca é indispensável para a simples compreensão do hipertexto. Todo hipertexto, ainda que seja um pastiche, pode, sem ‘agramaticidade’ perceptível, ser lido por si mesmo, e comporta uma significação autônoma e, portanto, de uma certa maneira suficiente. Mas suficiente não significa exaustiva¹⁰.

Apesar de a escritora citar referências completas dos textos em que o romance “bebeu dados”, para usar a expressão usada na “Nota”, destacando a obra de Capistrano como a principal das referências, a narrativa ficcional parece estar sugerindo uma relação diferente dos modos de aproveitamento de outros hipotextos, distorcendo o título do livro através da paródia: “o padre deles sabia um pouco da minha fala, perguntou meu nome, perguntou minha aldeia, perguntou meu tuxaua, eu disse, Han txahuni kuin...”¹¹ Noutro trecho há referência aos índios colaboradores de Capistrano de Abreu na elaboração de *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ*: “Tuxinim, primo de Bube estava na casa acanoada, o tuxauá da casa acanoada era capitão, seu outro nome era Andere”.¹² A grafia do nome do primeiro não é alterada. Já o segundo, chamado Bôrô em Capistrano de Abreu, aparece nomeado na narrativa como Bude. A mudança na grafia marca o

¹⁰ GENETTE, Gerald. *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão. Extratos traduzidos do francês*. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, FALE UFMG, 2006, p. 44.

¹¹ MIRANDA, Ana. *Yuxin - Alma*. São Paulo: Companhia das Letras, edições SESC SP, 2009. p.302.

¹² idem, p. 299.

estatuto ficcional do romance. As relações de *Yuxin - Alma* com os hipotextos científicos são de caráter estético. A narrativa utiliza dados sobre povos indígenas, transformando-os em literatura.

A passagem mencionada anteriormente parece sugerir um outro tempo para os acontecimentos narrados. O índio Tuxinim ainda está na casa acanoada ao lado de um capitão, possivelmente alusão a Luís Sombra, que trouxe Tuxinin do norte do Brasil para o Ceará antes de Capistrano conhecê-lo. Lembrando que o início da pesquisa de Capistrano é 1909, a referência ao índio ainda na aldeia sugere um tempo anterior ao mencionado.

Yuxin - Alma parece provocar a memória cultural do leitor, escolhendo como hipotexto principal uma obra de Capistrano de Abreu de restrito acesso ao público leitor, até a sua disponibilização em formato digital, por iniciativa da Universidade de São Paulo, em 2010. *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ* foi parcialmente destruída pelo fogo durante a sua primeira impressão, quando um incêndio atingiu a tipografia nacional responsável por imprimir a obra. Em 1941, a Sociedade Capistrano de Abreu lançou a segunda edição da pesquisa, emendada pelo autor, num total de 1000 exemplares. Além disso, esta obra foi pensada para um público de eruditos da época, que estudavam as línguas indígenas de origem pana.

Num dado momento, a narradora desafia a memória cultural do leitor trazendo para o universo ficcional o termo *estrangeiro*, retirado do livro de Capistrano de Abreu, utilizado para designar o arco-íris: “ varão aleijado das pernas á mulher disse: minhas costa com me jenipapo com torto, torto (linha) curvas faze! De estrangeiro caminho

(arco-íris) faze!”¹³ A narrativa ficcional retoma a expressão, sem designar ao leitor seu significado: “o sol de dentro de seu diadema derrama luz de cuia em cuia, levanta, a lua sobe, derrama friagem de cuia em cuia, aparece arco-íris, traz sangue... estrangeiro.... laço... vai... volta...”¹⁴. Num dos capítulos finais da narrativa, a narradora fala de avó Mananan, falecida e habitante do céu, onde adquire a condição de conhecer todas as adivinhações:

No céu, avó Mananan agora sabe todas as adivinhações, onde se mora, quem tem duas cabeças, quem tem cabeça vermelha, o que se bebe, o que se corta com o machado, onde é que se anda, como se vê e ouve, como se come e cheira, o que se come, como se espanca, porque se cobrem as casas, quem tira a chuva, quem é a cabeça de Yubi Nawa, quem são as estrelas, o arco-íris o que é, quem é o estrangeiro.¹⁵

Algumas das outras adivinhações fazem referências a passagens lendárias coladas à narrativa literária e oriundas das referências bibliográficas citadas pela escritora na “Nota”. Ao sugerir que avó Mananan sabe todas as adivinhações, a narrativa faz um jogo com o leitor que não conhece os hipotextos mencionados por ela.

Na memória textual, a memória que o texto literário carrega da biblioteca, também diversos passados podem coexistir, já que uma obra literária pode dialogar com produções de períodos diferentes. Em *Yuxin - Alma*, a relação com hipotextos de várias épocas possibilita que a narrativa misture livremente os tempos, característica atribuída por Perry Anderson à ficção histórica contemporânea e vista por ele como uma das principais diferenças da ficção histórica em seu segundo advento, na contemporaneidade, em relação ao modelo luckacsiano do romance histórico do século XIX:

¹³ABREU, Capistrano. *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ, Grammatica, textos e vocabulário caxinauás. A língua dos caxinauás do rio Ibuacu, afluente do Muru* (Prefeitura de Tarauacá). 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Briguier, 1941. p.199.

¹⁴ MIRANDA, 2009, p. 103.

¹⁵ Idem, p. 325.

Agora, virtualmente todas as regras do cânone clássico, tais como explicitados por Lukács, são desprezadas e invertidas. Entre outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exhibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais, disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos, traficar com apocalipses.¹⁶

Yuxin - Alma pode ser classificado como ficção histórica por ficcionalizar situações sócio-históricas vividas pelos povos indígenas brasileiros ao longo da colonização. A narrativa encena a desestruturação da cultura indígena em contato com a branca. Questões como a exploração do trabalho indígena, a exploração sexual das mulheres indígenas, doenças disseminadas pelos colonizadores, extermínio de indígenas, catequização, dentre outras condições sócio-históricas vividas por estes povos no passado, são matéria ficcional no romance.

De acordo com o ponto de vista de Weinhardt, pode-se considerar ficção histórica todo tipo de romance que ficcionaliza um tempo pretérito e dialoga com o discurso histórico:

De fato, qualquer obra pode ser analisada levando em consideração suas relações com a história, ou melhor com vários aspectos da história, inclusive com a história literária. Mas este procedimento analítico não a qualifica como *ficção histórica*. Reservamos tal denominação para o texto ficcional em que a historicidade é determinante para o enredo, ou seja, a obra em que a inscrição dos fatos narrados em um determinado tempo passado é decisiva para que tenham ocorrido como tal e, de modo explícito ou não o texto dialoga com o discurso histórico, ou melhor com discursos históricos.¹⁷

Walter Mignolo, ao estudar as diferenças entre o discurso historiográfico e literário, propõe que ambos são produzidos de acordo com convenções e normas que o

¹⁶ANDERSON, p. 217.

¹⁷WEINHARDT, p.136-7.

mundo ocidental incorporou, na maioria das vezes, desde o nascimento da História e da Literatura no mundo grego antigo. Estas convenções variam de acordo com a visão que um determinado historiador ou escritor, sempre inseridos em uma determinada época, tem acerca da História ou da Literatura. O crítico em questão propõe que o discurso historiográfico está subordinado ao princípio da *veracidade* enquanto que a Literatura está pautada ao conceito de *ficcionalidade*. Porém, a última não é obrigada necessariamente a segui-la.

Deste modo, a História e a Literatura, produtos ocidentais, seguem normas e convenções pautadas no que tradição literária ou historiográfica consagrou como tal:

o emprego da linguagem conforme determinadas convenções difere do uso que se faz dela conforme determinadas normas: as convenções afetam o uso da linguagem em geral, por todos os membros de uma comunidade lingüística, enquanto que as normas se aplicam ao uso da linguagem em comunidades lingüísticas especializadas que detêm o poder do conhecimento, do saber ou da criação. Por outro lado, é importante lembrar que convenções e normas não são incompatíveis e que, ao contrário, pressupõem-se. Minha hipótese - de acordo com essas premissas - é a de que, quando falamos de literatura e de historiografia, empregamos a linguagem (tanto em função de enunciantes como de ouvintes ou leitores) de acordo com certas normas determinadas pela comunidade literária ou historiográfica.¹⁸

Na ficcionalização do universo indígena proposta por Ana Miranda, a História é contada por uma personagem índia, que aprendera a “fala dos brasileiros” há pouco tempo e possivelmente não conhecia a escrita. Conhecemos o contexto histórico em que ela está inserida durante o relato de sua vida. Yarina conta apenas os episódios marcantes, em alguns deles há referências ao cenário histórico da exploração da borracha. Já em outros momentos, a História é contada como uma experiência pessoal da narradora. Em relação ao cenário histórico, a narradora possivelmente conta apenas o que

¹⁸MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e política das semelhanças. Da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, L. e Aguiar, F. W. de (orgs). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. pps. 115-135. p. 123.

interfere em sua vida. Yarina não tem a intenção de contar a história da borracha, em nenhum momento da narrativa seu discurso imita o discurso de um historiador. Possivelmente em sua cultura ela não tenha nem idéia do que seja a História. Mindlin descreve, em *Diários da Floresta*, a impossibilidade do primitivo em separar fatos ocorridos de fatos mitológicos:

Qual a história dos Paiterei? Pergunto o que aconteceu nas gerações passadas, quais os massacres, como foi o contato com Apoena e os da cidade, como os Paiterei atacavam os seringueiros, roubavam seus pertences, como eram mortos pelos seringalistas. Garapoy vai me contando entusiasmado, mas este relato dos fatos não é a História, e não é desse modo que ele entende a palavra em português. Se eu conto a nossa, desde as caravelas, desde os gregos, desde Jesus Cristo, explico e pergunto, ele responde com o mito.¹⁹[...]

Mignolo lembra ainda a afirmação de Michel Foucault de que “a comunidade historiográfica e literária exerce uma função de controle em relação aos discursos que se enquadram ou não nas normas de uma e outra práticas discursivas.”²⁰

Ao estudar discursos produzidos no século XX, como romance testemunho, literatura testemunho, discurso testemunho, onde as fronteiras entre História, Literatura e Antropologia parecem diluir-se, Mignolo sugere que no momento de classificarmos tais discursos como literários, historiográficos ou antropológicos, levemos em conta normas e convenções que regem o discurso de cada uma dessas áreas do conhecimento. Nesse ponto, enquadra-se também o papel social exercido pelo produtor do discurso. Na maioria das vezes, o discurso de um historiador será considerado História, do filósofo Filosofia, do escritor Literatura, etc. Ao falar sobre o gênero biográfico, Mignolo faz uma observação interessante, que talvez seja útil na leitura de *Yuxin - Alma*:

É por isso que a autobiografia de um historiador, ou de uma pessoa que desempenhou importantes cargos políticos, enquadra-se com mais ‘naturalidade’ nas normas historiográficas do que nas literárias,

¹⁹ MINDLIN, Betty. *Diários da Floresta*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006. p. 125

²⁰ MIGNOLO, p.124.

enquanto a autobiografia de um pintor, ou de alguém dedicado à dança ou ao cinema se enquadra com mais “naturalidade” nas normas literárias²¹.

Nas obras de Ana Miranda que ficcionalizam poetas - *Dias e Dias*, *Boca do Inferno* e *A Última Quimera* - os bardos aparecem como personagens imigrantes.²² O narrador imita o discurso da época em que os poetas transformados em personagens compuseram suas obras, bem como recria o contexto histórico de suas respectivas produções:

O plano histórico, nas obras de Ana Miranda, é quase sempre narrado através do modo biográfico. Isto se dá mais claramente em *Boca do Inferno*, *A Última Quimera* e *Dias e Dias*, nos quais justamente os biografados são autores canônicos da Literatura Brasileira (Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias). Estes romances trazem uma discussão que se origina no posicionamento histórico dos poetas, passa por suas individualidades (sua história pessoal) e alcança a crítica literária canonizadora. Discutem tanto questões estruturais relacionadas à narrativa quanto questões temáticas, relacionadas à história, à literatura brasileira e à formação do cânone. Assim, no processo de interpretar ficcionalmente o passado, em *Boca do Inferno*, *A Última Quimera* e *Dias e Dias*, Ana Miranda recria a vida e o estilo dos poetas Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias, oportunizando uma leitura não só do canônico, mas também de vários acontecimentos da história do Brasil, articulando-os no espaço da linguagem. A refiguração paradoxal dos poetas enquanto canônicos marginalizados, expoentes nordestinos da literatura brasileira em busca do reconhecimento de seu árduo trabalho de criação e até mesmo da sobrevivência digna, parece ser resultante de um jogo de ironias que acontece tanto no plano estrutural quanto no plano verbal dos romances.²³

Devido à singularidade da narrativa de *Yuxin - Alma*, o leitor de Ana Miranda, com o intuito de obter informações sobre seus elementos estéticos, é tentado a

²¹Idem, p. 124.

²² Para usar a terminologia de W. Mignolo, que designa como personagens nativas aquelas criadas na ficção e imigrantes aquelas que tem o referente e são apropriadas pela ficção.

²³MORAIS, Eunice de. *Refigurações de nação no romance histórico e a paródia moderna de Ana Miranda*. 255 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.p.172.

suspender a leitura da obra, por alguns instantes, para ler a “Nota” presente no final do livro, na qual a autora apresenta informações sobre a construção do romance. Feito isso, o leitor iniciado em Ana Miranda, aquele que já leu suas últimas publicações, principalmente aquelas em que a escritora toma como objeto de ficção a biografia e o contexto histórico de produção de poetas, (*Boca do Inferno, A Última Quimera e Dias e Dias*), suspeita que a narrativa que está lendo fará uma ficcionalização do historiador Capistrano de Abreu. Essa suspeita é aumentada com a dedicatória presente no início do livro: *Para Marlui Miranda, minha betsa, e em homenagem a Capistrano de Abreu*. Ana dedica o romance a sua irmã Marlui Miranda, organizadora do CD que acompanha o romance, utilizando-se do termo caxinauá *betsa*, que significa irmão do mesmo sexo. Este, a ficcionista afirma ter colhido do livro *Diários da Floresta*.

A narrativa representa um período histórico abrangente, a exploração da borracha, que tem início na década de 1870 e alcança os dias atuais. Este período teve dois momentos de grande valorização da seringa. O primeiro vai desde o início da exploração até a década de 1910, quando os seringais plantados pelos ingleses na Ásia passaram a ser explorados, desvalorizando o produto e provocando a decadência dos seringais brasileiros. O segundo momento ocorre durante a Segunda Guerra Mundial, quando o governo de Getúlio Vargas assinou um contrato de fornecimento de borracha para as forças aliadas, porque os seringais ingleses plantados na Ásia haviam sido tomados pelas forças japonesas. Durante os dois períodos áureos houve uma grande migração de nordestinos para o trabalho nos seringais. De acordo com Boris Fausto no primeiro:

A expansão da borracha foi responsável por uma significativa migração para a Amazônia. Calcula-se que entre 1890 e 1900 a migração líquida para a região- ou seja, a diferença entre os que

entraram e saíram,- foi de cerca de 110 mil pessoas. Elas provinham sobretudo do Ceará, um Estado periodicamente batido pela seca.²⁴

Yuxin - Alma incorpora no universo ficcional o elemento cearense. A narradora fala que na aldeia dos colonos há “rendados do Ceará.”²⁵ Muitos dos migrantes nordestinos, contratados durante os períodos de valorização econômica da borracha, não conseguiram voltar após as crises que sucederam os momentos áureos, continuando a explorar o produto, apesar de desvalorizado. A migração de trabalhadores de outros estados é um dado histórico importante no passado da borracha. A narrativa ficcionaliza a situação, evidenciando os problemas causados aos povos indígenas. Yarina fala de correrias na mata para capturar sua gente, principalmente as mulheres, para servirem de esposas aos colonos. Sendo braçal o trabalho nos seringais, certamente envolveu maior número de homens. Dentre os migrantes, muitos solteiros ou homens que não levaram a família devem ter se deslocado para a região, fazendo com que o número de homens fosse maior que o de mulheres. Esta situação demográfica deve ter influenciado na violência contra as mulheres indígenas de maneira parecida à representada pela narrativa. Yarina destaca esta condição: “O regatão Bonifácio levava mulheres de nossa gente, levou Beti, levou Pôkuru, levou Anari, levou Nakon, levou Canelada, levou Marianita, e elas nunca mais voltaram, mas Mani voltou, contou que nas aldeias dos cariús não moram quase mulheres.”²⁶

Após a Segunda Guerra Mundial, a borracha entra, novamente, em um período de crise, que vai até os dias atuais. Nesse aspecto, a narrativa, como já mencionamos,

²⁴FAUSTO, Boris. *A História do Brasil*. 2ed. São Paulo: Edusp, 1995.p. 291.

²⁵MIRANDA, 2009, p. 75.

²⁶Idem, p. 75.

encena um período histórico que chega até o momento de sua escrita, em que as características presentes no cenário são parecidas com as dos seringueiros de hoje:

A forma de subsistência como seringueiro é até hoje a mais comum entre os moradores da floresta. Os seringueiros de hoje, sendo a maioria índios ou mestiços, chamados ‘caboclos’, não extraem só o Látex, mas também outros produtos da floresta, principalmente a Castanha do Brasil. Eles também exercem agricultura e caça para o próprio uso em pequena extensão. As casas dos seringueiros são simples, cobertas de palha. Muitas vezes onde eles moram não tem escolas nem assistência médica. O usufruto sustentável da floresta pluvial pelos seringueiros é uma forma de convivência harmoniosa e ecologicamente consistente de homem e floresta pluvial. A situação ecológica da floresta amazônica é inseparavelmente ligada à situação econômica e social dos seringueiros...²⁷

É apresentado o ano de 1919 como data em que se passam os acontecimentos narrados. Esta data marca as relações do romance com sua principal referência explícita. Se tomarmos como referência o ano de 1909, início da pesquisa de Capistrano de Abreu, a narrativa passa-se dez anos depois. No entanto, maior é a coincidência entre os anos 1909 e 2009, o último o ano de publicação de *Yuxin - Alma*.

No entanto, conforme já anunciado, a narrativa, através da sua relação com os hipotextos, mistura fatos históricos de períodos diferentes. Ao observarmos as relações intertextuais do romance com *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ*, publicado no ano de 1913, e *Diários da Floresta*, publicado em 2006 e escrito na virada da década de 1970 para 1980, percebemos que a narrativa faz referência a fatos e a dados sócio-históricos presentes nos dois períodos.

Na nossa leitura, percebemos um diálogo entre a obra ficcional e os hipotextos eleitos. Esse diálogo possibilita um entrelaçamento de dados apresentados pelas duas referências explícitas que estamos estudando. Num primeiro momento, verificamos que a narrativa incorpora elementos comuns aos dois hipotextos. Um desses elementos é a

²⁷ www.amazonlink.org/ACRE/amazonas/seringueiros/tappers.htm Acesso em 02-10/2011.

exploração da borracha pelos colonizadores. No texto de Capistrano de Abreu relata-se que o índio Tuxinim, um dos informantes, trabalhou nos seringais durante três anos, depois de sair de sua aldeia. Já em *Diários da Floresta*, muitos membros do povo Suruí Painter, após conhecerem o dinheiro, passam a trabalhar nos seringais com o intuito de adquirir bens materiais dos brancos, muito cobiçados por eles.

Dentro do universo ficcional, a narrativa apresenta amigos e inimigos do povo indígena ficcionalizado, utilizando-se dos termos “brasileiros” e “peruanos”:

Os peruanos estavam roubando caucho de nossos varões e nossos varões roubando o pratos dos peruanos, entonce pelejaram, os brasileiros subiram o rio do Capim, com espingardas, nossos varões se amedrontaram com eles, fugiram, os brasileiros amansaram aqueles varões. [...] nossos varões fizeram roçado para os brasileiros, na boca do rio, plantaram para eles, fizeram casas para eles morarem, nossos varões faziam caucho e davam aos brasileiros, os brasileiros deram uma espingarda a meu pai, deram roupa, machado, terçado, a espingarda atirou só uma vez, depois não atirou mais, está ali, ao lado da parede do meu pai... dorme em pé a espingarda... os peruanos não pelejaram mais com nossos varões, tiveram medo, largaram a terra, os peruanos eram ruins para nós, disse o tuxuauá, meu pai era muito zangado com os peruanos, avistava um peruano e o matava, um peruano avistava um de nossos varões e o matava, meu pai diz, os peruanos estão nos matando, com eles nos zangamos, nós matamos duas casas de peruanos, no caminho do rio Cana Brava eles andavam, estavam fazendo caucho, estavam roubando nosso caucho no nosso rio.²⁸

Estes termos provém de um trecho retirado de Capistrano de Abreu:

Brasileiros muito bons são. Roçados fazem para eles. Os brasileiros aos caxinauás mandaram, roçados fizeram legumes plantam. Agora os caxinauás brasileiros com se acostumaram. Os caxinauás caucho fazem, caucho fizeram aos brasileiros dão. Os brasileiros aqueles espingardas deram, roupa deram, machado também, terçado também aqueles dão, eles com trabalharem para [...] Os brasileiros muito bons são, elles com se acostumaram caucho fazem para eles. Porem os peruanos ruins são, os caxinauas peruanos com, elles com bons não são, os peruanos os caxinauás avistando estão, pelejam. Os peruanos ruins são. Peruanos com, os caxinauas peruanos, elles com zangados

²⁸MIRANDA, 2009, p. 113-4.

são. Os peruanos a nosso tuxaua, a nos matando estão nos elles, com elles nos zangamos.²⁹

Estes termos podem ser interpretados como uma alusão ao período histórico correspondente à demarcação das terras indígenas. O uso do termo *peruano* pode ser lido como uma alusão aos invasores de terras indígenas, talvez por isso eles sejam vistos como inimigos. Nesta leitura, o termo *brasileiro* pode referir-se aos brancos favoráveis às demarcações de terras. Não se tem indícios se a narradora atribui a esses termos a acepção de nacionalidade. Em *Diários da Floresta*, Mindlin narra as dificuldades encontradas pelos Suruí em garantir a posse da terra e fala de sua militância em torno desta causa:

A luta pelas terras indígenas, nessa fase de conquista de demarcações, absorveu nossa energia de modo exaustivo. Já entre as duas primeiras viagens fizemos contatos com o Incra, para a retirada de colonos invasores da área, e levamos aos Suruí, ao Nambekó dabadakibá, o presidente da Funai, um civil. Pretendíamos obter uma solução da legalização das terras que atendesse também aos direitos dos invasores rurais pobres, que haviam entrado de boa-fé.³⁰

O trecho literário incorpora elementos dos hipotextos de Capistrano de Abreu e de Betty Mindlin sem diferenciá-los do restante do texto utilizando-se de sinais gráficos. Bernard Magné, citado por Samoyault, distingue duas formas de implicações na realização da intertextualidade, a forma simples e a complexa, ambas permitindo a apropriação do discurso do outro como se fosse seu:

A primeira contenta-se em suprimir os signos de mudança de enunciação (aspas, alínea, nota) permitindo a um enunciador atribuir para si o discurso de um outro no nariz e nas barbas do leitor. A segunda assinala uma mudança na enunciação, mas o ‘locutor referido explicito não é o autor realmente citado’ o ato de citar não é mais dissimulado, mas um enunciador fictício apropriou-se do discurso do verdadeiro enunciador que não é mencionado. Nos dois casos, o que

²⁹ ABREU, p.60-1

³⁰ MINDLIN, p. 67.

permanece escondido é sempre o nome do enunciador efetivo, salvo fora do texto, no fim, no *post-scriptum*.³¹

Yuxin – Alma, nas suas relações com os hipotextos mencionados na “Nota”, utiliza-se da primeira forma apresentada, citando as referências bibliográficas fora do romance, enquanto a narradora se apropria de dados dos hipotextos como se fossem seus.

Linda Hutcheon, ao estudar a ficção norte-americana e canadense contemporâneas em estudo publicado no final da década de 1980,³² percebia uma aproximação da paródia pós-moderna com as formas de imitação utilizadas na Idade Média. Naquele período, não existiam leis que protegessem os direitos autorais, proporcionando o caráter público das idéias. De acordo com a estudiosa, na contemporaneidade, há um retorno a idéias de propriedade discursiva comum, sendo estas idéias problematizadas por declarações metaficcionais sobre a história e a literatura como constructos humanos.

No trecho do romance citado alguns parágrafos atrás, parece haver, na construção do cenário histórico, uma similaridade de situações sócio-históricas registradas por *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ* e por *Diários da Floresta*. Da mesma forma que acontecia com os Caxinauás, os Suruí também faziam roçados para os brasileiros, revezando-se nos trabalhos agrícolas das roças comunitárias da Funai. Os Suruí, como os Caxinauás, tem inimigos, os colonos invasores de suas terras com os quais vivem em constante tensão: “A linha 11, onde estou com Garapoy, era terra sua, desde época longínqua. Há mortos enterrados por toda parte, mesmo fora da área, e no Rio Branco,

³¹ SAMOYAUULT, p. 62

³² HUTCHEON, L. *A poética do pós modernismo. História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991

perto do facão Pendurado, muitos seringueiros foram mortos pelos índios.”³³ Conflitos entre índios e posseiros são constantes, como podemos perceber na exposição de um episódio do conflito entre eles no ano de 1980:

Garapoy participou da expedição de uns vinte homens Suruí, em outubro de 1980, para expulsar quase cinquenta posseiros das terras indígenas. Embora mais numerosos que os índios, os colonos ficaram apavorados com o ataque suruí. É que estavam espalhados, em pequenos grupos, nos lotes que haviam roubado aos índios. Quando surgiram os guerreiros Painter, os posseiros entregaram primeiro as armas (a guerra rendeu ao todo quarenta e quatro carabinas) e depois as roupas, voltaram nuzinhos para os lotes de colonização, felizes por estarem vivos. A polícia veio pedir as armas, mas Garapoy não entregou.³⁴

Em um dado momento da narrativa, a narradora Yarina fala de um assalto praticado por membros da sua tribo, que rendeu armas. No entanto, na passagem literária, os assaltados reagem com violência:

Quando um varão nosso quer um rifle vai atrás dos cariús, dos regatões, dos peruanos, mas eles não vendem rifles aos nossos varões, nossos varões tiveram rifles e carabinas de repetição, fizeram assalto e capturaram os rifles, aprisionaram rifles, tomaram bala no peito, bala na cabeça, nossos varões sempre souberam o que é o furo de uma bala... antes nestas matas mandavam os tuxauás, agora maior é a força dos rifles, mandam o rifle e a carabina mais que o tuxaua.³⁵

Na leitura que fizemos, percebemos que a narrativa mistura livremente os tempos,³⁶ característica apontada por Anderson como própria da ficção histórica contemporânea, conforme texto já referido, sem que seja possível precisar o tempo dos acontecimentos narrados. A passagem anterior revela o aproveitamento de um hipotexto produzido na virada da década de 1980. Construções narrativas como a apresentada

³³MINDLIN, p. 190.

³⁴Idem, p.105.

³⁵MIRANDA, 2009, p. 72

³⁶ANDERSON, p. 2.

fazem com que diversos tempos se intercalem. Não é possível estabelecer uma data para o assalto praticado pelos índios, a narrativa parece fazer referência não apenas a data referida na página inicial (1919), mas a vários momentos da exploração da borracha. O romance também dissemina anacronismos. Dentre as referências apresentadas na “Nota”, apenas *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ* foi escrito antes da data mencionada. Ainda assim, a escritora preferiu utilizar a segunda edição da obra corrigida e publicada em 1941.

Num dado momento, a narrativa parece sugerir um tempo bastante posterior ao hipotexto de Capistrano de Abreu: “nossos varões davam caucho aos brasileiros”. Esse elemento textual é retirado de Capistrano de Abreu e apresentado pela narrativa como uma ação praticada num tempo remoto:

Nossos varões são amigos dos brasileiros, antigamente nossos varões tiravam a goma de um cauchal, faziam caucho e davam aos brasileiros, agora os varões dão novamente o caucho, mas os brasileiros dizem que o caucho não é uma goma boa, querem a borracha da seringa.³⁷

No trecho anterior, a fala da narradora acusa uma mudança na maneira de exploração da borracha. No presente da narrativa, sugerido pelo advérbio de tempo “agora”, os brasileiros (seringueiros) querem a borracha de seringa, enquanto que antigamente, os varões tiravam caucho, sendo este produto pouco valorizado no presente. O trecho citado faz referência também à exploração do trabalho indígena, os índios retiram a seringa em função do dinheiro, como é sugerido pelo trecho “produto pouco valorizado”. Essa inserção do indígena no mundo capitalista é visto pela antropóloga Betty Mindlin como um veneno às tradições dos indígenas que observou, que deixaram de lado suas tradições e passaram a dedicar seu tempo ao trabalho remunerado, tendo pouco tempo livre para as atividades tradicionais. A inserção dos

³⁷ MIRANDA, 2009, p. 276

Suruí no mundo capitalista fez com que eles deixassem de produzir algumas ferramentas tradicionais e aderissem à cozinha cabocla, influenciados por seus vizinhos.

1.3. SUBVERSÃO DO MODELO

Percebe-se que o romance contemporâneo rebela-se em relação às técnicas tradicionais do gênero, características que, segundo M. Perkowska,³⁸ diferenciam a ficção histórica contemporânea do modelo do romance histórico tradicional. Yarina, num determinado momento de seu relato, discorre sobre a relação de seu povo com os seringueiros, e afirma que há um bom relacionamento, pois os homens de sua aldeia ajudam-nos a fazer roçados. No entanto, em um determinado momento da narrativa, ela descobre que a extração da borracha realizada pelos “brasileiros” (seringueiros) traz consequências negativas aos índios:

O regatão Bonifácio queria também levar nossos rapazes para o trabalho deles, no começo os rapazes queriam ir, mas uns voltavam dizendo que era uma trabalho medonho, não ganhavam nada, ficavam sujeitados, uns morreram de tanto trabalhar, outros foram mortos quando tentavam fugir, o regatão subia o rio com a canoa afundando de tanta mercadoria, descia o rio com a canoa afundando de fabrico de borracha, salsaparilha, ovos de tartaruga, rapazotes e peles de fantasia, ele parecia um espírito vakata, uma ruma de cabelos, cabelos nas mãos, cabelos no rosto, cabelos na nuca, cabelos nas orelhas, nas ventas, um chapéu grande, seus pés moravam dentro de botinas né? [...] Antes nestas matas mandavam os taxauas, agora maior é a força dos rifles, mandam o rifle e a carabina mais que o taxaua.³⁹

³⁸PERKOWSKA, M. *História Híbrida. La Nueva Novela Histórica Latinoamericana (1985-2000) ante las Teorías Posmodernas de la Historia*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

³⁹MIRANDA, 2009, p. 71-2.

No livro de Ana Miranda, a narradora Yarina _mulher, indígena, escolha que em si já produz várias transgressões ao padrão tradicional _ é a única voz do romance . Percebemos, em seu relato, que os acontecimentos de ordem histórica parecem trazer consequências mais acentuadas ao grupo indígena. Com a extração da borracha, índios são raptados como mão de obra, mulheres indígenas servem de objeto sexual aos seringueiros, como também ocorrem conflitos, os quais muitas vezes exterminam tribos inteiras.

Nesta passagem, pode-se perceber uma recuperação de procedimentos, no modo de representação da ficção histórica contemporânea produzida por Ana Miranda, do romance histórico do século XIX sistematizado por Lukács. De acordo com o teórico húngaro, a estrutura do romance histórico, na sua variante tradicional, combina elementos públicos e privados e cria personagens ficcionais *nativas ou imigrantes*, para usar a distinção já citada, proposta por W. Mignolo, subordinando a ação delas ao contexto histórico de que fazem parte. Conforme já anunciado, nesse tipo de narrativa, acontecimentos históricos importantes no rumo político de uma nação, normalmente a disputa de dois grupos ideológicos antagônicos, interfere diretamente no modo de vida das personagens e também das massas representadas.

Em *Yuxin - Alma*, percebemos uma revisitação deste conceito, já que o período histórico ficcionalizado pelo romance influi de modo diverso nos grupos étnico-sociais envolvidos direta ou indiretamente com os seringais. Seringueiros visam ao lucro, enquanto os indígenas sofrem as consequências da exploração da borracha e, conforme já dito, absorvem elementos culturais exteriores nocivos a sua cultura.

Quanto à influência da história na vida do indivíduo, nos romances de Walter Scott e de Alessandro Manzoni, protótipos do romance histórico do século XIX, os

acontecimentos históricos decidem o rumo de vida de todas as personagens envolvidas na trama. Em *I Promessi Sposi* (1823) de Manzoni, é a peste bubônica e a conversão do Inominado que possibilitam o casamento de Lúcia e Renzo e mudam o modo de vida das personagens restantes. O mesmo ocorre em *Ivanhoé* (1819), de Scott, onde acontecimentos de ordem histórica não apenas decidem o rumo das personagens, como são elementos formadores do que Scott chamará de povo inglês, que nasce com a disputa político-ideológica entre normandos e saxões representada no romance. Essa influência não opera da mesma forma na ficção de Ana Miranda. Quer dizer, a situação histórica, filtrada por uma voz que tem outro condicionamento cultural, tem a percepção dos efeitos restrita ao seu grupo.

Yuxin - Alma, talvez enquadre-se na cogitação de Perkowska, que considera que a ficção histórica na América Latina, após o fim das ditaduras no continente, continua a contrapor-se ao discurso da história oficial de uma maneira diferente do que fazia no período de restrição da liberdade. Diferentemente do que ocorre em *Em Liberdade*, onde a denúncia aos abusos do poder dominante é realizada de forma mais explícita, a narrativa de *Yuxin - Alma* parece denunciar as consequências negativas vividas pelos indígenas de uma forma indireta, contida no depoimento da narradora Yarina.

Algumas passagens da narrativa aludem às condições sócio-históricas vividas pelos povos indígenas da região norte do Brasil durante o período de exploração da borracha. A narrativa ficcionaliza uma voz indígena que fala sobre as condições sociais dos grupos envolvidos na exploração dos seringais:

O povo da farinha é seringueiro, sua estrada tem terras firmes, morros, subidas ao longo da estrada de seringa, seus roçados ficam em pé da terra, sua criação na quebrada da terra, sua casa no lombo do morro, o povo da farinha tem uma ruma de terras firmes derradeiras e terras firmes baixas nos terraços e ondas de terra, subidas maneirinhas... tem o tempo do fabrico e o tempo das águas... são tantos homens

brasileiros a seringal, manadas de antas, eles fazem estradas de seringa em seringa e passam o tempo a tirar borracha, seus patrões os açoitam, matam quando eles querem ir embora, empurram nossas aldeias mata dentro, queimam nossas casas, tomam as terras da beira-rio, quando é depois vão embora, disse meu pai o tuxaua, mas as terras passam para outros brasileiros, ou eles deixam suas casas, as matas tomam suas casas, tudo isso o tuxaua sabe, os brasileiros são atacados por peruanos, são atacados por nossa gente braba, por nossos varões brabos, pelos pelejadores de nossa aldeia e de outras aldeias, eles tem os caçadores de nossa gente, fazem correrias de matar nossa gente, nossos varões pelem contra seringueiros, seringueiros contra caucheiros peruanos, peruanos contra brasileiros, brasileiros contra caçadores, patrões contra patrões, patrões contra regatões, regatões contra seringueiros e seringueiros contra regatões, matam aldeias inteiras, os varões eles matam, levam as mulheres novas e as crianças, são correrias de homens para matar nossos varões e levar nossas mulheres novas e nossas crianças, matam os velhos e as velhas, uma grande peleja na mata, aparecem homens mortos na mata, seringueiros, brasileiros, incendeiam os barracões e matam os patrões...⁴⁰

No trecho anterior, a fala da narradora denuncia o clima tenso, provocado pela exploração da borracha na região em que está situada a sua aldeia. São muitos os homens na exploração dos seringais que se parecem, aos olhos da narradora, a uma manada de antas. Vários grupos estão envolvidos na atividade borracheira, ocasionando disputas em torno de seus interesses. Tudo gira em torno da violência, com a qual os grupos buscam resolver suas contendas. A violência é utilizada também pelo grupo dominante, o dos patrões que matam se for preciso para sujeitar os menos favorecidos. Há uma alusão ao trabalho escravo utilizado pelos patrões que “açoitam” e “matam” seus trabalhadores se eles optarem por ir embora. Essa alusão às condições sócio-históricas dos trabalhadores da borracha insere no cenário histórico apresentado outro grupo de indivíduos marginalizados pelo discurso da história oficial.

Na busca pela seringa, grupos de seringueiros invadem a terra dos índios, destroem as aldeias e mudam de lugar. Muitas vezes aldeias inteiras são exterminadas,

⁴⁰ MIRANDA, 2009, p. 277-8.

restando apenas as mulheres e as crianças. Nesse momento, a narrativa toca em um ponto chave no passado brasileiro, a sujeição do indígena. No entanto, a narrativa preocupa-se, principalmente, em relatar dados referentes a exploração da borracha. Estes episódios fazem parte da história recente do Brasil. Mindlin menciona em *Diários da Floresta* um massacre a indígenas praticado na década de 1960, por famílias que detinham o poder na exploração dos seringais:

Era como se as nuvens confirmassem o que há de mais tenebroso nesta área, a do paralelo 11, onde seringalistas ligados às famílias Arruda e Junqueira, de Mato Grosso, exterminaram uma aldeia inteira em 1963. O massacre foi denunciado em 1966 por um dos participantes, e a indignação provocada contribuiu para a criação do parque Aripuanã, em 1969.⁴¹

A exploração da borracha também pode ser vista como uma das causadoras da perda dos costumes tradicionais indígenas. Mindlin narra a vontade dos Suruí em deixar as atividades tradicionais de lado para dedicarem-se à exploração da seringa, devido à remuneração.

Yuxin - Alma toca também na questão da catequese do indígena, um dos fatores da desintegração da cultura ameríndia no passado brasileiro. A narradora, após perder-se na mata durante uma enchente, é resgatada por seringueiros que a levam a uma aldeia de colonos e a deixam sob a proteção de um padre e de freiras. Yarina passa o dia trabalhando em troca de comida e moradia. Durante este período de sua vida, aprende a “fala dos brasileiros,” e os religiosos com quem convive tentam catequizá-la, muitas vezes utilizando-se de procedimentos pouco louváveis, como se pode perceber na passagem em que o padre oferece uma rapadura a Yarina e enquanto ela come ele tenta persuadi-la a acreditar em seu Deus:

⁴¹ MINDLIN, p. 234.

Eu comia a rapadura, doce, docinha que nem polpa de pariri, doce como nenhuma fruta, quase doía na boca, trincava os dentes, feria a língua, mas tão doce, mas tão boa, tão gostosa, eu perdia as forças e caía de joelhos no chão... Madia, Madia, Madia, bom, bom... todos os dias pela manhã eu ia esperar o padre acordar, na entrada da sua casa, para ele me dar rapadura, eu ficava em pé, esperando, bom... bom... ele me dava e enquanto eu comia ele contava a história do seu pai que também morava no céu, o nome verdadeiro dele, o outro nome dele, bom, bom, a mãe dele era Madia... bom, bom, Madia, Madia, bom, bom, Madia, Madia, o padre me ensinava a fala dos brasileiros.⁴²

A narradora tem dificuldades em entender a mitologia cristã, característica verificada por vários catequizadores ao longo da história da colonização brasileira. No entanto, Yarina traça uma reflexão racional sobre as diferenças entre o céu esperado por seu povo, a que todos tem acesso, e o céu da mitologia cristã, restrito aos seguidores de Cristo:

O padre ia me batizar, para eu subir ao céu deles, se eu morresse sem me batizar, minha alma não iria para o céu deles, na casa dos brasileiros era assim, na minha casa todos vão para o céu, as almas dos que não morreram e as almas dos que morreram, todas as almas moram no céu, elas vêm nos visitar, mas moram no céu...⁴³

A catequização do indígena também faz parte da história brasileira recente. Os povos Suruí, pesquisados pela Betty Mindlin, estabeleceram uma relação de paz com o branco no ano de 1969. Grupos de missionários buscaram atuar nas suas aldeias e imprimir suas crenças no povo recém descoberto, causando a ira da antropóloga, que vê nas ações deles uma arma apontada contra os costumes tradicionais:

Devo me acomodar num quarto semelhante, ao lado, tendo por vizinhos um casal de luteranos, esses missionários brasileiros com a filhinha nenê, que vieram morar com os índios, explicitando a intenção de defender as terras e a cultura. Procuro não fazer juízos, mas me pergunto se saberão apoiar o pensamento indígena sem impor os próprios valores, por mais avançada que seja sua igreja. Afirmam que não querem converter e demonstram um deslumbramento pelos

⁴² MIRANDA, 2009, p. 313,4.

⁴³ Idem, p. 307.

índios, com quem anseiam confundir-se; mas saberão manter neutra a fé inabalável no Deus cristão?⁴⁴

Yarina retém na memória as impressões causadas durante sua estada numa aldeia de colonos. A miséria do lugar impressiona a narradora:

As saias das carius são sozinhas, sem luz, dormem pretas, as cariús não tem colares, as cariús não tem braceletes, as cariús não tem narigueiras, as cariús não tem caneleiras, as cariús não tem asas, as cariús não têm bico, as cariús não se enfeitam, as cariús só comem farinha, as cariús são pobres, senti dó das brasileiras, aquelas, diferente das brasileiras da casa acanoada, de luvas, leque, no tempo da mãe da mãe... naquela Redenção elas eram tão pobres, as cariús me olhavam por umas aberturas pequenas e altas, mas eu não ria delas, das suas casas ou das suas roupas, as cariús não vinham me oferecer comida, nem rede, as cariús não queriam conversar, nem dar presentes, ficavam olhando para mim, eu ficava olhando para elas, umas eram gente das matas, muitas, quase todas só as irmãs não eram gente das matas... não entrei em suas casas, elas deviam passar fome, de tanta pobreza, nada para oferecer...⁴⁵

A narradora descreve as impressões que teve ao avistar as mulheres dos colonos da região. Muitas destas mulheres, quase todas, são de origem indígena, que vivem com os colonos. Elas não se enfeitam como fazem as mulheres da aldeia nativa da narradora e vivem em condições precárias, ocasionadas pela miséria extrema, que chega a dar dó, de acordo com o ponto de vista da narradora.

As condições sócio-históricas dos colonos são vistas na ficção de Ana Miranda por uma personagem indígena. A predominância da voz da narradora, que se vivesse na “realidade material” pertenceria a um grupo social sem voz nos discursos da história oficial, aproxima o discurso ficcional com a maneira de narrar da história dos vencidos. Essa voz descreve os acontecimentos dando atenção principalmente ao seu grupo cultural, mas lembra também de outro grupo de marginalizados, os trabalhadores dos seringais.

⁴⁴ MINDLIN, p. 9.

⁴⁵ MIRANDA, 2009, p.303-4.

PARTE II

YARINA

2.1. YARINA, UMA MULHER EM DÚVIDA

O discurso apresentado pela narradora é realizado no tempo presente e possui muitas marcas de oralidade, podendo ser lido como uma entrevista da narradora a um(a) antropólogo(a), que estaria gravando a sua fala:

Gosto de abraçar um tronco em segredo, secreto um lugar que eu conheço, e o descobri e não conto a ninguém, só Xumani conhece, mas um dia vou levar meu filho, vou, uma campestre pequena que nem casa de criança, casa de almas, ninguém chega ali, eu contorno um morro, subo outro, vou vou vou vou, varejo acompanhando a beira de um riacho, a cada meandro a areia se ajunta, bem mais embaixo quando a trilha segue para o lado de lá eu entro naquele emaranhado de mata e cipós, vou dar na campestre, clareira de mata[...]⁴⁶

Ao falar sobre o caminho para chegar ao tronco que costuma abraçar, a narradora refere-se a um lugar de conhecimento comum à pessoa a quem está dirigindo o discurso: “naquele emaranhado da mata”, que pode referir-se a uma característica da paisagem no presente da narrativa ou a um lugar conhecido pela narradora e por quem a está ouvindo.

Em outros momentos, a narradora, enquanto discursa, pratica ações e interage com pessoas ao seu redor:

Mãe quer me prometer a seu irmão mais novo, Busan, Busan tem olhos meigos, ele me quer, sempre Busam me quis, mas eu não quero ser de Busan, quero ser de nenhum, bordar bordar bordar... homem... vestido que nem inhame, que nem polpa de araticum, que nem sumo de pariri, oh! branco... branco-alma... branco-frio, branca-mulher, vestido comprido... bordar bordar bordar... bordar bordar bordar... o que foi que disseste, Buni? Ali vem Busan? Disseste isso, Buni? Nem vou olhar, vou fazer que nem vi, vou virar de costas.⁴⁷

Na passagem anterior, o discurso se desenvolve no presente da narrativa, apresentando a narradora possivelmente acompanhada por outras mulheres de sua aldeia, praticando o bordado. Ao mesmo tempo em que borda, Yarina fala sobre o

⁴⁶ Idem, p. 77.

⁴⁷ Idem, p. 116

desaparecimento de Xumani. Num dado momento, Buni avisa a narradora que seu pretendente Busan estava se aproximando delas. A reação de Yarina é virar de costas para expressar seu desinteresse pelo pretendente.

Os paratextos apresentados no romance, como a dedicatória à antropóloga Betty Mindlin e a referência a quase uma dezena de obras desta área na “Nota” anexa no fim do romance, parecem sugerir uma aproximação da narrativa com a Antropologia. Como já dissemos, é possível ler a narrativa como a publicação do resultado da pesquisa de um (a) antropólogo (a) fictício (a) que poderia ter gravado a fala da narradora Yarina, organizado e publicado.

A narradora refere-se constantemente a Xumani, de quem fora esposa. Sabemos pela sua fala que seu marido havia matado tio Kue, provocando a ira dos familiares do morto, os quais buscaram vingança, ocasionando a fuga do matador. Yarina traça muitas hipóteses sobre o paradeiro do amado e não sabe se ele continua vivo. Durante a narrativa, a narradora tem muitos conflitos pessoais ocasionados pela lembrança do esposo.

Num primeiro momento, a narradora, acreditando na possibilidade de seu esposo estar vivo, se pergunta se ele ainda a ama: “Xumani nem está pensando em sua mulher, está? Lembra de mim?”⁴⁸ As dúvidas sobre se ainda é correspondida continuam e, em alguns instantes, fazem com que ela recorde os momentos passados em que Xumani apresenta um comportamento agressivo, como na passagem em que se lembra do dia em que Xumani embriagou-se de xumá venenoso, ficou violento e quis agredi-la:

Xumani tirou o cacete, queria quebrar as panelas, fugi na carreira, Xumani queria me bater com o cacete, quebrar minha cabeça, [...] ele me empurrou, para ali, para acolá, enfim Xumani adormeceu, dormiu

⁴⁸ Idem, p. 61.

a noite inteira no terreiro, ali, bem ali, estirado no chão, com os xerimbabos, mutum, jacu, paca, os macacos lambiam sua boca.⁴⁹

Noutro momento, a narradora afirma que seu esposo, em alguns dias, demonstrava um comportamento agressivo:

Uma cuia de ódio, mais uma cuia de ódio, um rio de ódio, Xumani jurou que matava Kue, Xumani era bom, ajudava, mas tinha ataques de cólera, e quando tinha seus ataques, quebrava tudo no caminho, [...] tudo o que encontrasse ele quebrava e nesses momentos não ouvia ninguém, depois se fechava, calado, ninguém conseguia tirar Xumani desse silêncio, calado, um dia inteiro e uma noite inteira sem falar com ninguém, sem olhar ninguém, sem comer, andava daqui para acolá, dacolá para ali, sumia depois que aquele cachorro morreu, Xumani foi morar em seu silêncio de ódio e não chorou a morte de Tsimá. [...] Xumani teve um ataque de raiva, queria matar seu irmão Tijuaçu, quebrou o arco, quebrou as flechas de Tijuaçu, quebrou as aljavas, as cestas, as cabaças, quebrou um cacete, as lanças, ficou um dia inteiro sem comer, sem falar, sem olhar ninguém, com raiva de mim, com raiva de Tijuaçu... com raiva... mais um dia com raiva, mais um dia, mais um...⁵⁰

A narradora lembra que, no passado, durante o namoro, havia sido objeto de troca. Como ela estava prometida como esposa ao tio Kue, só pôde casar com Xumani porque ele aceitou dar o cachorro Tsimá a Tio Kue em troca de Yarina. Xumani aceitou trocar seu animal de estimação pela namorada, no entanto, sentiu profundo abatimento na ocasião de entregar o cão ao seu novo dono. Essa atitude é lembrada com amargura pela narradora, que questiona o valor da sua pessoa na visão do amado: “Xumani ficou assim, assim... olhava o cão, o cão olhava para ele suplicando, parece que sabia da troca... triste... Xumani triste... cachorro triste... eu não valia um cão? Será?”⁵¹

A possibilidade de Xumani ter uma personalidade agressiva é sugerido simbolicamente na narrativa pelos animais de sua estimação, passarinhos e lacraias.

⁴⁹ Idem, p. ,83-4

⁵⁰ Idem, p. 193-4.

⁵¹ Idem, p. 156.

Após o sumiço da personagem seus passarinhos morrem, restando as lacraias, que na visão da narradora “não sentem amor”:

Xumani criava uma lacraia dentro deu ma cabaça, não temia a lacraia, nem o veneno da lacraia, nem o ferrão da lacraia, nem lacraia-sombra, devoradora de gente... as araras de Xumani morreram, de tanta falta de amor, a lacraia não sente falta do amor, está viva e abro sempre a cabaça, dou comida... ela viva, venenosa em fogo...⁵²

Em outro momento da narrativa, a narradora cogita a hipótese de seu marido ter se metamorfoseado em inseto. A dúvida dela é qual animal seria esse:

Penso se meu esposo virou mariposa e foi morar no cabelo da preguiça, se meu filho virou besouro e foi comer madeira, se meu esposo virou percevejo e foi chupar sangue, se meu filho virou borboleta e foi comer formiga, se meu esposo virou abelha e foi chupar flor, se meu filho virou libélula e foi comer peixinho, se meu esposo virou mateiro de porco, e se virou peixe e foi rio acima buscar adorno para mim?⁵³

O trecho anterior parece evidenciar uma dúvida da narradora a respeito do caráter do esposo; ele pode ter se metamorfoseado em um animal como a abelha, sugerindo um caráter positivo, ou o contrário disso, metamorfoseando-se em um parasita que se alimenta de sangue alheio.

Durante alguns momentos da narrativa, Yarina sente saudades do amado e lembra dos melhores momentos ao lado dele no passado. No capítulo intitulado “junto”, lembra a época em que os dois se conheceram, afirmando que jamais pensara em ser a esposa de Xumani, pois acreditava que suas relações eram apenas de amizade:

Quando vinha tio Kue me visitar, Xumani sumia, eu sentia que ele estava espreitando do meio das folhagens, meu pai sentia a espreita, ia apurrar, trrrrrrrrr... Xumani sumia, tio Kue ia embora, Xumani

⁵² Idem, p. 154.

⁵³ Idem, p. 111.

voltava... morria outra lua... juntos... tudo um dividia mais o outro, eu comia junto de Xumani, eu gritava junto de Xumani, eu saia na carreira e Xumani vinha atrás, juntos, eu jogava água em Xumani, juntos, eu rolava na areia mais Xumani, juntos, não sabia do que eu inspirava no coração de Xumani, nem pensava que pudesse haver nada além da nossa amizade.⁵⁴

Em vários momentos da narrativa, Yarina tenta entender por que Xumani matou Kue e se deixou identificar. A ação dele pode ser lida como vil, já que matou o inimigo sem dar chances de defesa, bem como pode ser interpretada pelo contrário, já que Xumani busca atirar a flecha de frente e não pelas costas e não opta por escapar da culpa, deixando a arma, sinal que o identificaria.

Pouco antes do desenlace da narrativa, Yarina parece aceitar a separação. Acreditando que seu esposo já não faz mais parte do mundo dos vivos, ela muda sua visão sobre ele. Durante este período, Yarina passa a acreditar que somente os corajosos fazem o que Xumani fez. Neste momento, ela acredita que Xumani possuía qualidades positivas, chamando-o de marupiara, termo retirado do hipotexto de Capistrano de Abreu e que possivelmente remete as habilidades de um indígena, ser rápido na caça, valente, esperto.

2.2. A NARRADORA FICCIONAL E A ANTROPÓLOGA

As cogitações de Yarina lembram em alguns aspectos as afirmações de caráter autobiográfico presentes em *Diários da Floresta*, nas quais Betty Mindlin escreve para si própria sobre a vida pessoal. Passados 25 anos, a antropóloga resolve publicar o escrito mantendo a estrutura original e acrescentando notas explicativas. Nestas notas, a

⁵⁴ Idem, p. 151-2.

antropóloga busca confundir seu leitor sobre a autenticidade de algumas passagens autobiográficas de maior envolvimento pessoal, nas quais afirma ter mantido relações sexuais com indígenas. Mindlin informa ao seu leitor que estes episódios foram inventados por ela. No entanto, no relato, seu discurso não muda e ela argumenta que na qualidade de antropóloga, sentiu curiosidades em descobrir as “técnicas utilizadas” pelos índios durante o namoro, já que, segundo ela, os indígenas não beijavam. Apesar das notas explicativas, Mindlin argumenta sobre este envolvimento discorrendo sobre a “ética” de seu ato:

Essa noite proibida, o que seria? Não poderia repetir-se, ou poucas vezes. Não só pelos perigos externos institucionais, se a Funai me surpreendesse, se uma antropóloga ativista fosse acusada de vir a uma área indígena cheia de dramas para farrear (por que não, se eu defendia os índios?). o problema estava em outras questões. Eu carregaria lenha? Faria *iatir*? Seguiria o comportamento esperado das mulheres? Riria com minhas companheiras, as quatro concubinas do formoso guerreiro? Estaria disponível para os irmãos de um amado? Deitaria em reclusão todos os meses? E com a surpresa desse noivado não planejado eu, que guardara na cidade meu diafragma, tão bem intencionada estava, não enfrentaria riscos piores... um parto na rede? [...] se a endogamia e o incesto é que são tabu, por que tamanha censura pesa sobre conhecer outro povo também por via amorosa? Se somos todos gente, e todos iguais, com direitos humanos equivalentes, somados aos direitos a uma identidade específica? Que pensar quando os (as) antropólogos (as) namoram os índios(as)? Será diferente se um homem de fora namora uma mulher indígena, ou uma mulher estrangeira, um índio?⁵⁵

Pretendemos ver todas as afirmações de caráter autobiográfico, mesmo as não negadas por Mindlin apenas como texto, sem nos preocuparmos em saber se foram vividas ou inventadas. Durante as seis viagens que executou, em muitos momentos a antropóloga escreveu para si própria sobre a sua relação amorosa conturbada. No início do relato da primeira viagem, ela afirma que pesquisar os indígenas consistia numa fuga da civilização branca, causa de sua “infelicidade”. Os rituais indígenas, segundo ela, lhe

⁵⁵ MINDLIN, p. 206-7.

despertavam um “erotismo difuso”⁵⁶ e os homens indígenas lhe despertam a curiosidade: “E o tamanho do estojo peniano, indicando a qualidade maravilhosa do que escondem, (...) é bom que as mulheres se cuidem; (...) e lá vêm risadas e desejos de experimentar...”⁵⁷ Em vários momentos, ela refere-se ao seu estado emocional: “Chegaram cartas que me deixaram inquieta quanto aos filhos e a meu marido. Fico vendo Manu e Inês nas crianças. Estarão com saudades, sofrendo, ou ficam bem com o pai e agüentam esse mês? Vou pensando nas coisa insolúveis do amor”⁵⁸.

Em alguns momentos, Mindlin, da mesma forma que Yarina, parece sentir amargura no comportamento do marido:

Chegou uma carta de minha irmã Sônia, e me deu vontade de chorar, de tanta saudade; e uma carta datilografada de meu marido, que não sabe escrever à máquina e mandou a secretária escrever. Que requinte de hierarquia! Era um bilhete quase formal, sem a menor ternura, incapaz de simpatizar com a mulher lançada às próprias forças, na lonjura, talvez em meio a perigos... Nenhum desejo de conhecer o teor das minhas aventuras, e o que tenho para contar pode arrastar aos céus...⁵⁹

Num momento, Mindlin, de maneira parecida à de Yarina, fala sobre o envolvimento de seu ex-marido com outra mulher: “todos me perguntam sobre o marido, sobre a separação, porque meu casamento acabou. Conto a medula: que viajo e ando muito, *owerkar*(perambulo pelo mato), venho aqui, ele ficou muito só, sentido-se abandonado, teve ciúmes e consolou-se com outra.”⁶⁰ Na ficção, a narradora parece viver uma situação mais complicada, pois não tem notícias sobre o amado e seu universo cultural faz com que ela cogite mais hipóteses sobre o desaparecido do que faria uma pessoa pertencente à sociedade ocidental. Conforme afirmamos em outro

⁵⁶ Idem, p. 27.

⁵⁷ Idem, p. 29.

⁵⁷ Idem, p.63.

⁵⁹ Idem, p. 41

⁵⁹ Idem, p. 41.

⁶⁰ Idem, p. 139.

momento, Xumani pode ter morrido ou se metamorfoseado em algum animal. Yarina, a exemplo de Mindlin, fala sobre a sua condição de solteira e ressalta que está sozinha:

não havia em minha rede homem nenhum, a rede vazia, eu vivia que nem mulher solteira sozinha em casa, feito agora, olhava o cesto, o milho e o mudubim acabando, as flechas de Xumani dormiam em pé... dormem em pé as flechas de Xumani... dormem em pé as flechas de...⁶¹

É possível ler uma passagem do romance como alusão ao estado emocional de Mindlin. A narradora, que muitas vezes interage com a personagem Buni, possivelmente parodiando o nome de Betty, refere-se à amiga da seguinte forma: “Buni não tem esposo, desprotegida, olhos desprotegidos, olhos de uimba no chão, olhos reimosos, fazem tristeza de olhar para eles, lá estão seus olhos se derramando no bordado, ela borda tão devagar...”⁶²

A paixão da narradora contrasta com as afirmações de Mindlin sobre as relações amorosas entre os Suruí. Eles (as) parecem aceitar os rompimentos amorosos com mais naturalidade do que muitas pessoas educadas na sociedade ocidental:

Homens viúvos, então, são raridade - só os velhíssimos, e mesmo assim conseguem parceiras...Senão, quem cozinaria para eles? Quem avivaria seu fogo no meio da noite? Ou colheria os alimentos na roça? Como suportariam pensar na alegria que já tiveram, nos corpos sedosos que balançaram na mesma rede? Quando tem prestígio, família grande, imediatamente uma menininha os consola. Separação ou viuvez, dores que não se prolongam por muito tempo.⁶³

Num determinado momento da narrativa, a narradora contempla um casal de araras, aludindo à monogamia. Neste ponto, parece haver uma similaridade de atitude entre a narradora e a antropóloga, a quem o romance é dedicado: ambas observam comportamentos estranhos às suas formações culturais. Enquanto a antropóloga

⁶¹ MIRANDA, 2009, p. 228.

⁶² Idem, p. 63.

⁶³ MINDLIN, p. 116.

fascina-se em alguns momentos com a poligamia, praticada pela sociedade que estudava, Yarina fica impressionada com a fidelidade monogâmica das araras:

Xumani tinha um casal de araras, amava suas araras, olhava as araras no pau, pegava suas araras, sua crias, sua criação, seus xerimbabos, atravessava o terreiro com aquelas araras no ombro feito fosse um pequizeiro, as araras bicavam tudo, comiam, acabavam, mas elas não amavam Xumani, a arara só ama ao seu esposo e seu esposo só ama à esposa, o macho arara tem uma só mulher a vida toda, se um varão atira uma flecha e mata um macho arara, ou uma fêmea arara, o outro vai embora mais o bando, voa, chora, chora oh! araras choram araras choram, araras sentem falta de seu marido, araras eram a criação de Xumani, seus xerimbabos, araras miragem...⁶⁴

No momento em que Yarina casa com Xumani, aparecem algumas exigências para que o casamento seja realizado. Primeiro, o tuxuá (líder espiritual da tribo) aconselha o pretendente *a nunca açoitara a mulher*. Em seguida, a vida pessoal de Xumani é analisada pela noiva, para verificar se o mesmo é *trabalhador*. Pois, caso contrário, o noivo, de acordo com os costumes caxinauás, aproveitados pela narrativa, não seria considerado um bom esposo.

Estes costumes são narrados por Bôrô, na pesquisa de Capistrano da seguinte forma: “quando se amulhera de roçado fazedor é (deve ser), o amulherado trabalhador deve ser. Quem se amulhera, trabalha não, preguiçoso é, amulherar-se pode não.”⁶⁵ Na continuação de seu relato o indígena fala sobre o conselho do líder espiritual da tribo: “o taxáua aquelles ensina:- meus filhos, vos vos amulherastes, vossas mulheres açoitai não! Vossas mulheres maltratai não!”⁶⁶

O conselho do tuxuá parece contrastar com a situação vivida pelas mulheres Suruí, muitas vezes vitimas da violência masculina. Mindlin, que no inicio de sua

⁶⁴ MIRANDA, p.153-4.

⁶⁵ ABREU, p.117.

⁶⁶ Idem, p. 132.

viagem idealizara os homens indígenas, depara-se com mulheres que haviam sido agredidas fisicamente por seus esposos:

Nem tudo é tão admirável na vida dos Suruí. A nora de Tawana tremia muito de emoção e timidez na hora de cantar e gravar para mim, na frente de uma roda de ouvintes. Olhava de soslaio para o marido, pedindo aprovação. Sei que apanha muito dele; ontem estava com o olho roxo.⁶⁷

A narrativa evidencia esta situação de violência. Yarina, conforme verificamos em nossa leitura, também apanha de Xumani, personagem masculino que apresenta muitas atitudes agressivas em relação a ela.

Yuxin - Alma parece dar preferência ao hipotexto *Diários da Floresta* na caracterização dos laços de parentesco referentes ao casamento. Yarina é prometida ao tio materno Kue, costume verificado dentro da cultura Suruí. Já nos laços de parentesco caxinauás, a mulher casa com o primo paterno.

A personagem Xumani parece ter sido caracterizado de acordo com alguns episódios narrados por Mindlin em *Diários da Floresta*. Ele reúne características presentes em vários homens Suruí, descritos pela antropóloga. O índio se parece com Naráxar, que espera a sobrinha ainda impúbere para casar; com o pajé Yamapob, assassino do tio materno de sua esposa e com Nambekoa, que praticou uma ação semelhante a do pajé e no entanto ficou sem a noiva, continuando apaixonado por ela.

⁶⁷ MINDLIN, p. 44

2.3. APROPRIAÇÕES DO DISCURSO DE CAPISTRANO DE ABREU

Percebemos na nossa leitura que a ficção de Ana Miranda, em alguns momentos, incorpora elementos de um hipotexto em específico. Como parece haver um aproveitamento das passagens autobiográficas de *Diários da Floresta* na caracterização psicológica de Yarina, a narrativa do romance estudado apresenta diversas passagens em que a pesquisa de Capistrano parece ser aproveitada com exclusividade. Durante a narrativa de *Yuxin - Alma*, mais precisamente nos capítulos em que a narradora relata os episódios de seu casamento com Xumani, aparece como personagem um cão chamado Tsimá. Este ganha destaque na narrativa, após o momento em que a personagem Kue, a quem a narradora foi prometida, cobiça o animal, propriedade de Xumani. Kue deseja adquirir o cão a qualquer custo e aceita a proposta de Xumani em trocar a noiva pelo animal.

A importância do cachorro deve-se a sua habilidade na caça e por sua docilidade ao homem. Características estas que fazem com que o animal exerça fascínio nos indígenas ficcionalizados. Após a troca do cão, Xumani, apesar do casamento com sua amada Yarina, sente profundos sentimentos de tristeza, motivado pela falta dele. Momentos após a troca o cão volta a seu antigo dono, provocando a ira da personagem que o havia adquirido.

Em Capistrano, o índio Tuxinim, em um de seus relatos, afirma ter possuído, na época em que morava na aldeia, um cão chamado Cimá. E descreve as qualidades do animal da seguinte forma: “meu cachorro marupiara caças muita pega. Antas pega,

porcos pega, veados pega, onças pega, cutias pega, pacas pega, cutiarias pega. Muitas caças muitas pega. De meu cachorro o nome seu cimá (zangado, valente) era.”⁶⁸

Outra opção pelo texto de Capistrano de Abreu se dá na caracterização do arco-íris (caminho do estrangeiro), onde a narrativa deixa de lado a lenda Suruí sobre este elemento natural.

A narrativa é estruturada de maneira parecida à obra de Capistrano de Abreu, apresentando títulos que resumem a idéia dos capítulos, como ocorre em *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ*. No entanto, no romance são inseridas palavras da língua caxinauá, oriundas do vocabulário preparado por Capistrano de Abreu, enquanto em *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ* os títulos dos capítulos são nomeados somente em português. Esta estruturação possibilita a leitura do romance como uma espécie de dicionário, onde cada verbete complementa outro e a soma deles proporciona a totalidade da obra.

Na nossa leitura percebemos que *Yuxin - Alma*, no aproveitamento dos hipotextos, oras entrelaça-os, oras escolhe um deles com exclusividade. Como o romance possui relações com outros hipotextos, chegamos a conclusão que ele guarda muitas possibilidades de leitura desconhecidas para nós, já que não conhecemos todos os hipotextos.

Comentar todos os aproveitamentos textuais realizados pelo romance alongaria a extensão deste estudo. Antes de concluirmos esta parte, faremos um resumo dos principais costumes caxinauás e suruís aproveitados pela narrativa. Quanto às tradições caxinauás, a narradora fala que o tuxuá de seu povo todos os dias de manhã ouve os

⁶⁸ ABREU, p. 168.

sonhos dos varões; ele aconselha os varões a não brigarem; a narrativa também caracteriza alguns animais de acordo com a visão caxinauá, afirmando, por exemplo, que a anta não é inteligente. A narrativa traz também para seu universo ficcional expressões colhidas do texto de Capistrano, como: “céu quebrado”⁶⁹; “Faz mal não”,⁷⁰ “Eu te dou não”⁷¹; “Pelejavam mais os irmãos de Bitsiti”⁷². Quanto aos costumes suruí, a narradora acha esquisito pedir comida; afirma que ninguém sabe o nome verdadeiro das outras pessoas; sua tribo celebra a festa das trocas, e sua mãe quebra pertences em sinal de luto.

Assim, o discurso de Capistrano de Abreu é aproveitado de modo geral pelo registro de hábitos de comportamento e linguísticos, e em particular na representação do universo masculino, cujos valores estão presentes na voz de seus dois informantes, homens.

2.4. AS VOZES DA NARRADORA, DA AUTORA E DA ANTROPÓLOGA NA FICCIONALIZAÇÃO DO INDÍGENA

De acordo com a “Nota” presente no fim do romance, na voz da autora, *Yuxin* – *Alma* “bebeu em dados da culturas Tikuna, Suruí, Yanomami, Ashanica, Katukina e, mais que todas, Kaxinauá, população indígena da família lingüística pano, habitante do

⁶⁹ MIRANDA, 2009, p.39.

⁷⁰ Idem, p. 61.

⁷¹ Idem, p. 156.

⁷² Idem, p. 233.

Acre.”⁷³ Elegendo como hipotextos obras científicas produzidas sobre estes povos indígenas, a narrativa constrói seu universo ficcional. Na “Nota,” são citadas referências bibliográficas completas de dez obras antropológicas, uma etnográfica, uma historiográfica e um livro de botânica sobre frutas comestíveis da região amazônica. A narrativa romanesca não relata costumes específicos de um determinado povo indígena, porém, faz um aproveitamento dos hipotextos mencionados, os quais são citados ou parodiados, transformando-se em matéria ficcional.

A narrativa também parece fazer alusão aos povos Tupis, aproveitando o termo “cariu” para designar os “brancos”: “Os cariús mataram uma ruma de tuxauas, mataram uma ruma de homens, uma ruma de velhos, roubaram uma ruma de mulheres novas, uma aldeias agora eram só de meninos pequeninos e mulheres velhas”⁷⁴. De acordo com o dicionário virtual Priberam da Língua Portuguesa,⁷⁵ o termo mencionado tem origem tupi e era usado para designar os “brasileiros” ou “homens brancos.” Ao aproveitar este termo, a narrativa parece propor a ficcionalização dos povos indígenas brasileiros em geral e não apenas os amazônicos como propõe na “Nota”.

Se pensarmos na situação sócio cultural do povo a que pertence a narradora pelo viés do pensamento de Mindlin, percebemos que o povo indígena ficcionalizado no romance sofre a influência capitalista, nociva aos costumes primitivos. Enquanto o trabalho para o mundo capitalista é visto como uma praga que destrói a cultura do autóctone, o trabalho dos Suruí para o sustento da aldeia é qualificado por Mindlin como uma “comemoração”:

⁷³Idem, p. 341.

⁷⁴ Idem, p. 115

⁷⁵WWW.priberam.pt Acesso em 21/11/2011

Juntando-se em torno do pajé Iamapob, todos passaram a colher amendoim, como numa grande comemoração. O ritmo era bem lúdico. Alguém parava, fazia uma brincadeira, ia buscar água ou, mais uma vez, comia um mamão. Algumas mulheres fizeram fogo, cozinham um pouco de cará, iam oferecendo. Sentavam-se, depois voltavam para colher, uma ou outra ia tomar banho. Eu acompanhava quem podia, também trabalhei um pouquinho.⁷⁶

Em *Yuxin - Alma* o caráter lúdico do trabalho na aldeia é enfatizado pela narradora: “Gostam de brincar, gostam de correr, tudo na brincadeira feito criança, mas eles não estão brincando, estão plantando.”⁷⁷

A narrativa literária sugere uma dimensão lúdica para o trabalho no capítulo intitulado “floração”. A narradora discorre sobre a época de plantio dos principais produtos agrícolas pelo seu povo, plantados durante a floração de árvores da região, utilizadas para localizar os períodos do ano:

legumes se plantam no tempo da floração, no tempo da mata que vai florir, plantamos o milho no tempo da flora da samaúma, plantamos macaxeira no tempo da floração do pau d’arco, mudubim no tempo da floração da mulateira, algodão no tempo da floração da cajazeira, feijão no tempo da flora do mulugu, jerinum na floração da cajazeira, batata no tempo das flores do cajá.⁷⁸

Note-se que durante o plantio sempre é primavera, o título em si não faz nenhuma alusão de que a matéria tratada nele seja o trabalho, antes sugere a alegria, contida na alusão às flores, significando que durante o plantio de todas as plantas da aldeia é sempre primavera. A dimensão deste trabalho parece significar o contrário do trabalho do indígena para o mundo capitalista.

Conforme já dissemos, a narrativa, ao optar pela ficcionalização do universo indígena, cria um mundo com possibilidades de acontecimentos impossíveis de ocorrer dentro das leis da Física. Neste universo, seres mitológicos misturam-se à “realidade

⁷⁶ MINDLIN, p. 19,20.

⁷⁷ MIRANDA, p. 98.

⁷⁸ idem, p. 81.

material”. Animais e seres humanos possuem a capacidade de metamorfosear-se em outras espécies. Esses acontecimentos confundem-se à realidade empírica observada pela narradora:

Descobriram que os animais nascem das pessoas, as pessoas eram animais, antes de serem pessoas, e as pessoas nascem de animais? gente vira boto? vira cambaxirra? meu pai gosta de falar, os animais nascem das pessoas, as pessoas eram animais, antes de serem pessoas, lá está ele falando, trastes viram outros trastes, paus viram outros paus, paus viram pedras, animais viram paus, animais viram outros animais.⁷⁹

Em *Diários da Floresta* temos a descrição de uma cerimônia realizada por um pagé para viajar ao além, tida pelos membros do povo Suruí como um acontecimento do cotidiano:

Garanga, o Pagé, na frente dos parentes, entoava cantos e assoprava com alegria, empunhando o *naraí*. Ele é que fora buscá-lo no Maramaipeter, ele é que o salvava. Os pagés podem voar no Caminho das Almas, pulam e saltam perigos, não precisam mais dominar os monstros, que no passado, na iniciação, eles já venceram com sua coragem. Garanga podia voar com facilidade pelo além. Na roda dos parentes assombrados, Dikdaing foi contando o que vira no País das Almas, nos céus, no Gorakoi.⁸⁰

Ações impossíveis de acordo com a nossa concepção de “realidade” ocorrem em vários momentos da narrativa. Xumani, durante o assassinato de Kue, metamorfoseia-se em gavião real para emboscar o inimigo. A capacidade de mudar de natureza física faz parte do conjunto de crenças do povo caxinauá. Em *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ*, são relatados vários episódios de seres humanos metamorfoseados em animais, animais metamorfoseados em seres humanos e em outros animais.

⁷⁹ Idem, p. 127.

⁸⁰ MINDLIN, p. 186.

Apesar destes acontecimentos não serem críveis de acordo com nossa concepção de realidade, são vistos como episódios do cotidiano por povos primitivos, que misturam razão e subjetividade na observação da realidade do mundo. Os povos Suruí, pesquisados por Mindlin, colocam no mesmo patamar acontecimentos vividos no dia a dia e os imaginados ou sonhados: “Ixoba não dormiu; sonhou que tinha morrido, foi ao Marameipeter. Contou o sonho como um acontecimento trivial, cotidiano. Também Pamatoa ficou doente e viu sua mãe morta. Viu o Capitão, seu marido morto, encontrou os espíritos. Parte da vida diária”⁸¹.

No desenlace da narrativa, a narradora transforma-se numa *yuxin*. Esta transformação parece estranha quando lemos o romance sem levarmos em conta as possibilidades permitidas pelo imaginário indígena. Essa dificuldade é prevista por Ana Miranda na “Nota”, onde a escritora explica ao leitor o desfecho da narrativa:

Os kaxinauwa traduzem como *alma*, ouvindo a população regional, normalmente cristã, e fazendo a transferência de conceito sem exprimir sua essência. Quando alguém vê um *yuxin* e vai com ele para o seu mundo, desaparece e pode viver um tempo com os *yuxin*, ou tornar-se um *yuxin*.⁸²

Na visão de Samoyault, as práticas intertextuais estão ligadas à memória “ que uma época, um grupo, um indivíduo tem das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois”⁸³. Sendo a memória uma condição para a realização da intertextualidade, o leitor que não identifica o hipertexto como tal é colocado numa condição de inferioridade:

⁸¹ Idem, p. 204.

⁸² MIRANDA, 2009, p. 338.

⁸³ SAMOYULT, p. 68.

O problema de toda esta memória da literatura, é assim, em compensação, a habilidade daquela do leitor que, como uma peneira, parece furada de buracos. A intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber, cifrando de modo suficiente elementos para que um deslocamento apareça entre a cultura, a memória, a individualidade de um e as do outro. A identidade perfeita entre os dois seria impensável, daí o caráter variável e freqüentemente subjetivo da recepção intertextual.⁸⁴

Na relação intertextual de *Yuxin – Alma* com *Diários da Floresta* a narrativa literária parece absorver para o plano ficcional as preocupações da antropóloga pela manutenção dos costumes tradicionais dos povos que estudava. Ativista na preservação da cultura indígena, Mindlin preocupa-se com a mudança de costumes verificada junto aos Suruí, por ocasião da inserção do dinheiro na sociedade que observava:

Observar a ação da Funai representava o calafrio com o movimento acelerador do desagregar da magia e do outro. Nessa carta para Aimoré, chamando a atenção para a outra lógica, a do modelo capitalista, em confronto com a dos índios, estava sempre em pauta. Não seria possível ir mais devagar, preservá-los por mais tempo da sanha do dinheiro e do mercado? Em diferentes capas, até hoje essa perplexidade nos acompanha, com o desejo de que não percam os fios profundos da tradição, submersos em águas escuras, que sempre os alimentaram e tanto prazer e aprendizado nos proporcionam hoje. Uma política pública, como a de educação e saúde, pode valorizar o pensamento antigo, sem deixar de abrir as portas para a cidadania.⁸⁵

Num momento da narrativa, a narradora fala da cobiça do Avô Apon, que vende e troca produtos com os brasileiros, atraído pelo dinheiro dos “cariús”:

Avô Apon tem bandoleiras, tem adornos de sementes, estojos de urucum, cera, novelos de linha fiada, hastes para flechas, ele vai longe trocar novelos de linha, tecidos, peles, salsaparrilha, borracha, por terçados, facas, machados, chumbo, pólvora, espoleta, ele gosta do dinheiro dos cariús, gosta da comida dos cariús e de suas espingardas.⁸⁶

⁸⁴ Idem, p. 89-90.

⁸⁵ MINDLIN, p.200

⁸⁶ MIRANDA, 2009, p. 185-6

Pretendemos no prosseguimento desta leitura observar as possíveis relações intertextuais do romance em estudo com as narrativas indianistas canônicas, em especial com obras de José de Alencar e de Mário de Andrade.

PARTE III

YUXIN – ALMA, MACUNAÍMA, IRACEMA E O GUARANI

3. YUXIN – ALMA, MACUNAÍMA, IRACEMA E O GUARANI

Partindo do pressuposto de Samoyault de que a Literatura se produz numa relação com a biblioteca, sem que possamos defini-la precisamente, pois a memória que um texto carrega é diferente daquela trazida pelo leitor, pretendemos verificar possíveis paralelos entre a ficção de Ana Miranda em *Yuxin - Alma* e os romances indianistas de José de Alencar: *Iracema* e *O Guarani* e a ficcionalização da cultura indígena em *Macunaíma* de Mário de Andrade. Elementos textuais presentes em *Yuxin – Alma* parecem ecoar na nossa memória passagens textuais presentes nas narrativas mencionadas.

Para a estudiosa francesa, a literatura presente é juiz da passada e também da prática atual, que pode ser comparada com outras. A relação com os modelos anteriores não apresenta uma submissão absoluta:

O passado enriquece o presente, ele se manifesta por extratos na língua e nas formas. Nesta concepção, a literatura é pensada como uma história contínua, menos constituída por individualidades do que formada por épocas sucessivas, para se basear coletivamente em autores do passado para poder beber aí tudo o que há de bom e avançar mais.⁸⁷

Não seguiremos uma ordem cronológica por acreditarmos que a possível relação do romance com a obra de Mário de Andrade é mais óbvia do que a relação com os romances alencarinos. *Yuxin - Alma* faz uma alusão mais explícita a *Macunaíma*, inclusive permitindo a leitura de passagens da narrativa de Ana Miranda como se fossem paródia do modernista.

⁸⁷SAMOYAUULT, p.131.

3.1 DIÁLOGO COM *MACUNAÍMA*

Parece-nos que Ana Miranda, ao ficcionalizar o indígena, utiliza-se de um método parecido ao empregado por Mário de Andrade na escrita de *Macunaíma*, quanto à reunião de elementos culturais díspares dentro do universo ficcional.

Como é sabido, Mário de Andrade, dentro do plano ficcional de *Macunaíma*, reuniu elementos culturais presentes em todo o território brasileiro, estendendo-se em alguns momentos a motivos latinoamericanos, como a ficcionalização de algumas características do deus Macunaíma, pertencente ao lendário taulipangue, proveniente da região norte do Brasil e da Venezuela. De acordo com Cavalcanti Proença, *Macunaíma* absorve elementos regionais do Brasil todo:

A linguagem de *Macunaíma* é convencional, no sentido em que o autor estabeleceu a *priori* um critério para seu personagem, ou seja, a fusão dos regionalismos nacionais em um todo. O herói é da nossa gente de todos os quadrantes, tem hábitos, credices, alimentação, linguagem isentos de qualquer traço dominante. Incorpora sem ordem de hierarquia as características de cultura, diferenciadas nas várias regiões brasileiras. É um herói ‘desgeografizado’ para usar expressão do autor.⁸⁸

Ana Miranda utiliza um método parecido em *Yuxin - Alma*. Ao aproveitar elementos textuais de estudos sobre vários povos indígenas, como afirmou na “Nota”, a escritora reuniu dentro do universo ficcional do romance vários universos culturais diferentes, pois cada povo indígena vê o mundo de forma própria e tende a ver os outros grupos como exóticos. Mindlin narra a reação dos Suruís ao verem fotos de outro povo indígena, desconhecido deles: “Fiquei lá, fotografando os homens que fazem flechas e

⁸⁸PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.p. 60

contando-lhes histórias do Xingu. Quando vêem as fotos do javari xinguano, falam de festa de plantio, o *Mapinaí*, em que há um boneco, *iboga*, no qual os homens atiram”⁸⁹

Na leitura que estamos realizando, acreditamos que *Yuxin - Alma* e *Macunaíma* se parecem por desafiarem a memória cultural do leitor. Ambas as narrativas recorrem a hipotextos pouco conhecidos pelo público. A coincidência entre a ficção de Ana Miranda e a de Mário de Andrade é a utilização de hipotextos da antropologia e da etnografia. Nesse aproveitamento, *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ* foi utilizado pelos dois ficcionistas.

Cavalcanti Proença nos fala que Mário de Andrade, em carta a Manuel Bandeira, “ria-se de antemão do espanto que iria causar *Macunaíma* e sua mensagem, indecifrável para os que não conhecem o Brasil.”⁹⁰ Proença destaca também a dificuldade do leitor em entender *Macunaíma* por falta de conhecimento das lendas indígenas e do folclore, principalmente pela classe média da época de seu estudo, ledora de romances, que pela falta de compreensão da obra a condenava:

Macunaíma é um livro quase sempre mal julgado. Não é um livro fácil, numa terra em que a cultura autodidata eo ensino, mesmo, se fazem pelo figurino europeu. Lendas indígenas e estudos de folclore ou são passatempo de quem não acha o que fazer, ou preocupação de minoria extremamente séria e científica, sem tempo nem gosto para vulgarizar o que sabe. Por isso a classe média, a que lê ficção, se sente chocada com o livro ininteligível e adota a solução cômoda e que satisfaz muito a vaidade: ‘se eu não entendo não presta’. E daí a condenação do livro.⁹¹

A relação com o público leitor de *Yuxin - Alma* talvez seja parecida, a maioria dos leitores de Ana Miranda possivelmente tem uma memória muito diferente da apresentada pelo romance, tendo dificuldades em entender a narrativa. Como vimos num outro momento, Ana Miranda brinca com a memória de seu leitor e ao mesmo

⁸⁹ MINDLIN, p. 59.

⁹⁰ PROENÇA, 1978, p. 6

⁹¹ Idem, p. 15-6.

tempo busca evidenciar a ele um episódio estranho a sua memória, o momento em que a narradora se metamorfoseia numa *yuxin*, acontecimento de ordem extraordinária e no entanto possível dentro do imaginário indígena.

Conforme mencionamos no capítulo anterior, Ana Miranda reuniu dentro do universo ficcional de *Yuxin - Alma* elementos culturais pertencentes a vários povos indígenas. Este procedimento lembra o método de criação usado por Mário de Andrade. De acordo com Cavalcanti Proença, na escrita de *Macunaíma*, o modernista selecionou mitos e costumes presentes em várias tribos, às vezes escolhendo um deles como principal, e em outras fundiu variantes do mesmo tema.

Observamos que a narrativa de Mário de Andrade assemelha-se à ficção de Ana Miranda, recorrendo aos hipotextos de maneira livre, sem diferenciá-los do restante do texto, sendo o modernista mais radical no aproveitamento que fez, não chegando a mencionar o enunciador do hipotexto aproveitado, ao contrário do que ocorre na ficção de Ana Miranda, onde são apresentadas ao leitor as referências bibliográficas que foram aproveitadas na escrita do romance, conforme já registramos.

Muitas vezes em *Macunaíma* um hipotexto é citado literalmente, como por exemplo a expressão retirada de Capistrano de Abreu: “tem mais não”, constantemente utilizado pelos índios pesquisados pelo historiador em *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ*, para encerrar suas narrativas. *Macunaíma* encerra-se com essa expressão:

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói da nossa gente. *Tem mais não.*⁹²

⁹² ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. São Paulo: Circulo do Livro, 1988.p.186. (Itálico nosso)

Outras vezes, os hipotextos são aproveitados via paródia. Observamos o aproveitamento de uma lenda caxinauá na narração do episódio da cabeça cortada. No livro de Capistrano, uma cabeça cortada segue os membros do povo caxinauá rolando atrás deles. Os indígenas tentam desviar a atenção da cabeça durante a perseguição, subindo em um bacupari e atirando frutos desta árvore para a cabeça comer. Ela rejeita os verdes e come os maduros. Um dos índios resolve atirar frutas para a cabeça num local distante daquele em que estavam e, enquanto ela vai buscar, os indígenas fogem. No entanto, são alcançados por ela quando chegam em casa. A cabeça quer entrar e os índios não permitem sua entrada. Diante da impossibilidade de realizar seu desejo, ela reflete em que se transformará e, após muita reflexão, decide transformar-se em lua. Neste momento, pede dois novelos de fios aos caxinauás e os entrega ao urubu, que a recolhe ao céu. Durante a subida, o sangue por ela derramado transforma-se em *caminho do estrangeiro* (arco-íris), seus olhos viram estrelas e sua cara transforma-se em lua.

Na ficção de Mário de Andrade, a personagem Macunaíma vive um episódio parecido. Após conversar com a cachoeira, o herói corta a cabeça da boiúna, que começa a rolar atrás dele e de seus irmãos, perseguindo-os. As personagens sobem em um pé de bacupari e fazem o mesmo que os índios da lenda caxinauá. A cabeça rejeita as frutas verdes e só come as maduras. Então, Maanape resolve atirar uma fruta longe e enquanto a cabeça vai buscar eles fogem até chegar em casa, onde são alcançados por ela. Do mesmo modo que na lenda caxinauá, a cabeça deseja adentrar a casa dos manos e tem a entrada impedida por eles, passando a refletir sobre o que deseja ser e decide

transformar-se na lua. Na narrativa modernista, a cabeça pede à aranha que teça um fio e a ajude a subir ao céu.

No aproveitamento textual de Capistrano de Abreu, o narrador reorganiza os trechos incorporados à narrativa, no entanto mantendo uma estrutura parecida. Porém, busca ser sucinto no aproveitamento realizado. Dos muitos desejos da cabeça cortada descritos no hipotexto, apenas um é referido pela narrativa, os outros três são inventados pelo escritor. Observemos os trechos:

Eu legumes ser queria, vós comer podeis, eu macaxeira ser queria, vós me comer podeis, eu banana ser queria, vós bananas tirastes, cozinastes, vós me comer podeis, eu cará ser queria, vós me comer podeis, eu inhame ser queria, vós me comer podeis, eu batata ser queria, vós me comer podeis, eu feijão ser queria, vós me comer podeis, eu roçado ser queria, vós eu legumes com plantastes, os legumes amadureceram, vós me comer podeis, eu terra ser queria, vós eu andar com podeis, eu água ser queria, vós me beber podeis, eu peixe ser queria, vós peixes pegastes, me comer podeis, eu timbó ser queria, timbó vós arrancastes, rio com vós diluístes, peixes eu matei, vós tirastes, os peixes comer podeis, eu caça ser queria, vós me matastes, me comer podeis.⁹³

A continuação dos desejos da cabeça cortada prossegue até ela decidir ser lua, estrelas e arco-íris. No universo ficcional de Mário de Andrade, apenas o desejo da cabeça em transformar-se em água é referido, os outros três são inventados pelo ficcionista, que também sintetiza o discurso apresentando um pequeno número de desejos da cabeça cortada, enquanto no hipotexto de Capistrano eles ultrapassam duas dezenas. Observemos a construção literária de *Macunaíma*: “si fosse ser água os outros

⁹³ABREU, p. 470.

bebiam, si fosse mosquito flitavam, si fosse trem de ferro descarrilava, si fosse rio punham no mapa... Resolveu: ‘ Vou ser Lua’”.⁹⁴

Ana Miranda, muitas vezes, prefere fazer um aproveitamento mais exaustivo do hipotexto de Capistrano de Abreu. Percebemos isso no momento em que a narradora discorre sobre a dieta da mulher no período de gravidez:

O meu ventre arredondado, o bico dos seios, uma cor mais escura, a barriga cresceu [...] mas eu não podia comer tatu, anta, veado, macaco-prego, mutum, jacu, só podia comer nhambu, ou cutia, paca não podia comer, só cujubim, não podia comer jacu [...] se eu comesse peixe, era só piaba, não podia comer piraíba, surubim, curimatã grande, tartaruga, arraia, jacaré, podia comer cascudinho, cangati, jundiá [...] eu não comia tatu porque ele é cascudo, não comia anta porque ela é grande, a filha podia ficar grande demais e não nascer, morria dentro do ventre e a mãe também morria, eu não comia veado porque o pescoço dele é fino e os olhos, grandes, macaco-prego eu não comia porque ele mora no alto do arvoredor e pega o pênis, coatá não comia porque ele tem o corpo preto e a cabeça grande, não comia jacu ele é barbeludo, comia nambu porque a nambu põe seus ovos, cria bem os bacorins, cutia é boa, cria seus bacorins, eu comia cutia, paca não, porque a paca não dorme escuro dentro, piaba é boa, eu podia comer, piraíba não, porque é grande, surubim, a criança não nasce, curimatã não, porque ela é grande e cascuda, arraia é espinhenta e tem o corpo mole, jacaré é sobancelhudo, o corpo mole, poraquê grande não podia comer, é comprido e mole, jabuti é cascudo, vagaroso, inteligente não, tartaruga não podia comer, porque mora rio dentro, caranguejo eu também não podia comer, porque ele é mordedor, mora dentro do buraco, camarão, porque ele tem o corpo encarnado[...]⁹⁵

O trecho citado de *Yuxin - Alma*, incorpora diversos elementos do hipotexto de Capistrano. Além deste aproveitamento, o discurso dirigido pela narradora Yarina imita o discurso de Bôrô, ambos nas suas falas enumeram grande quantidade de animais e os qualificam. Numa comparação entre os dois discursos, percebe-se uma singular

⁹⁴ ANDRADE, p. 32.

⁹⁵ MIRANDA, 2009, p. 239-40.

caracterização de animais, próprios ou impróprios na alimentação de uma mulher grávida. Em ambos os discursos, aparecem as seguintes afirmações:

O tatu é cascudo. A anta é grande e a ingestão da sua carne provoca um crescimento excessivo do feto, impossibilitando o nascimento da criança. O veado possui pescoço fino e os olhos são grandes. O macaco prego é visto como um animal que vive em cima das árvores e tem a capacidade de roubar o pênis do feto, impossibilitando o nascimento de meninos. O mutum não pode ser ingerido. O coatá tem o corpo preto e a cabeça grande. O jacu é barbeludo. A inhambu põe ovos e cria bem seus filhotes. A cotia é boa e cuida bem de sua cria. A paca não dorme no escuro. O cajubim é bom. A piaba é boa. A piraíba é grande e pode dificultar o nascimento da criança, apenas no discurso de Capistrano afirma-se que a ingestão da carne deste peixe provocar a morte da mãe. O surubim mata o feto. A curimatã é grande e cascuda. A arraia é espinhenta e tem o corpo mole. O jabuti é cascudo, vagaroso e não possui inteligência. O poraquê tem o corpo comprido e mole. O jacaré é sobancelhudo e tem o corpo mole. A tartaruga mora no rio. O caranguejo é mordedor e mora no buraco. O camarão tem o corpo encarnado.

A narrativa ficcional, ao aproveitar costumes da tradição caxinauá, busca explicar a possibilidade de ingestão da carne de diversos animais de acordo com as características físicas e instintos naturais. Algumas espécies são próprias na alimentação da gestante, enquanto outras são restringidas. Por exemplo, o jabuti não pode ser ingerido por ser um animal cascudo, vagaroso e sem inteligência. Não há nenhuma explicação sobre os efeitos colaterais causados pela ingestão da carne desta espécie na saúde da gestante. A restrição à carne do jabuti, possivelmente, se deve à crença de que a criança que nascerá possuirá as qualidades negativas atribuídas a este animal.

Nos trechos citados, aparece um total de vinte e duas espécies de animais, sendo a carne de dezoito espécies proibida e de apenas quatro adequada na dieta. Dentre os animais cuja ingestão é permitida, chama a atenção a classificação da inhambu e da cotia, considerados animais que criam bem seus filhotes, instintos estes que os tornam comestíveis durante a gestação. Enquanto que, dentre os proibidos, apenas em quatro casos há uma explicação das conseqüências colaterais causadas à saúde da gestante. Entre estes, a anta e a piraíba provocam um crescimento excessivo do feto, enquanto que o surubim provoca aborto e o macaco-prego pode roubar o pênis, impossibilitando o nascimento de meninos.

No entanto, no discurso romanesco aparecem outros três animais permitidos na dieta. Não sabemos se eles fazem parte de outros hipotextos ou são inventados pela ficcionista. Talvez seja interessante notar que é o mesmo número dos inventados por Mário de Andrade no episódio da cabeça cortada. Yarina, ao relatar a dieta alimentar na sua gravidez, afirma que lhe é permitido comer cascudinho, cangati e jundiá, espécies que não aparecem no discurso de Bôrô, apresentado por Capistrano. A primeira espécie citada, por possuir casca, supõe uma antítese no discurso, pelo fato de, na relação de animais apresentada, haver uma restrição a animais com esta característica física. Há, nos trechos estudados, três exemplos de animais excluídos da dieta pelo fato de possuírem casca: tatu, curimatã e jaboti.

Em relação à organização dos hipotextos aproveitados, tanto *Yuxin - Alma* como *Macunaíma* apresentam uma hierarquia, onde há a eleição de um hipotexto como principal. Ana Miranda, na “Nota” em que apresenta as referências bibliográficas, informa que o principal hipotexto do romance é *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ*. De acordo com Cavalcanti Proença, Mário de Andrade se utilizou de muitas “fontes” para documentar

Macunaíma, três delas teriam contribuído com “maior contingente nessa antologia folclórica”, sendo o 2º Volume da obra de Koch Grumberg o hipotexto mais utilizado na escrita da obra, e refere também Capistrano de Abreu:

O maior número de motivos foi colhido nas lendas reunidas no 2º Volume da obra de Koch Grumberg, e que, na maioria dos casos, fornecem o tema central, a que se agregam, como temas secundários, elementos de outras fontes. Trabalho que anda esparso em quase todo o livro e fornece o tema central do capítulo IV (‘Boiuna Luna’) e do capítulo XIII (‘ A piolhenta do Jiguê’) é o livro de Capistrano de Abreu *Língua dos caxinauás*. Quanto a velha Ceuci (capítulo XI) o tema é fundamentado na lenda do mesmo nome que Couto Magalhães registrou em *O Selvagem*.⁹⁶

Macunaíma às vezes é adjetivado com o termo *marupiara*. Segundo B. Rodrigues, citado por Proença, o termo significa: “ forte ou feliz em qualquer coisa, na pesca, na caça, no jogo.,etc.”⁹⁷ Este termo, talvez o principal qualificativo do herói, foi aproveitado do hipotexto de Capistrano de Abreu, em que as grandes virtudes de um indígena consiste em ser marupiara.

Em nossa leitura, evidenciamos que *Yuxin - Alma* aproveita os mesmos trechos de *Rã-txa hu-ni-ku-ĩque* Mário de Andrade havia usado em *Macunaíma*. Quanto a lenda da mulher piolhenta, Yarina apenas faz uma breve referência a ela, não entrando em detalhes: “contando histórias, a onça que comeu os netos, o irmão enganando o irmão, a mulher piolhenta, o roubo do sol, a onça agradecida, o panema de mulher bonita, o veneno levado ao céu pela andorinha, e conversando.”⁹⁸

Já a utilização da lenda da lua pode ser interpretada como uma possível alusão a *Macunaíma*. Há vários aproveitamentos desta lenda, todos escritos de maneira diferente.

⁹⁶PROENÇA, 1978, 38.

⁹⁷ Idem, p. 279.

⁹⁸ MIRANDA, 2009, p. 119.

Parece que neste aproveitamento a relação com o hipotexto segue uma lógica diferente da utilizada em outros trechos. A narradora, em alguns momentos, apenas faz referências a uma passagem lendária, como no caso da lenda da mulher piolhenta, dentre outras, ou aproveita o hipotexto “detalhadamente,” como no exemplo da dieta da mulher grávida. Na primeira vez que a lenda da lua aparece referida, registra apenas os detalhes básicos desta narrativa caxinauá, como a sua subida ao céu, a transformação de seus olhos em estrelas e de seu sangue em arco-íris. O capítulo é intitulado “lua” e nele prevalecem as onomatopéias, não havendo nenhuma referência ao episódio da cabeça cortada, como em Mário e em Capistrano:

Quando a cabeça da lua está deitando, ela diz, Vou eu me deitar, as mulheres todas que fornicaram com rabo de arara vão sangrar! oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé ...oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé ...oé oé oé oé... oé oé oé oé... a lua deitava, dizia, Fazei não! Fazei não, Fazei! ... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé ...oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... a cabeça nos ensinava, punha fios dentro da boca, ia para cima, pendurava seu ser lua, oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé ...oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé...do sangue do estrangeiro a cabeça fazia o arco-íris, oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé ...oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé...[...] os varões copulavam mais as mulheres com sangue, no tempo da lua, assim faziam filhos, aprenderam, quando nasceram os corpos pretos, muitos nasceram.⁹⁹

A narrativa deixa de explicitar os detalhes da lenda da lua, e traz para seu universo ficcional a crença caxinauá de que a lua está ligada ao ciclo menstrual. Outra referência à lenda aparece no capítulo “segredo”, enigmático para nós leitores, já que Yarina fala sobre a alma e utiliza este termo no lugar da lua:

Nossa alma, despejou no prato, nossa alma, botou o sangue para o lado de cima, nossa alma, no céu, nossa alma, seu sangue derramado,

⁹⁹ Idem, p. 237-8

nossa alma, escorreu, nossa alma, o varadouro dos estrangeiros ficou alinhado, nossa alma, a alma arrancou seus próprios olhos, nossa alma, botou os olhos para o lado de cima, nossa alma, os olhos se encantaram em um enxame de almas, nossa alma, a alma entonce pediu a sua gente dois fios de almas, nossa alma, sua gente botou os fios de almas, a alma tirou duas almas do fio, nossa alma, indo... bordar bordar... nossa, uma alma voou, nossa alma, pos os fios de almas na alma, ela disse, minha gente agora vou céu dentro! Vou ser alam! bordar bordar... bordar bordar...alma deitou no céu, seus olhos cintilavam que nem pirilampos[...]¹⁰⁰

Uma leitura possível é interpretarmos o significado do título como alusão a obra de Mário de Andrade, já que, a nosso ver, o segredo a ser contado é a relação do romance com *Macunaíma*, aludido pela distorção da lenda da lua aproveitada por ele. Páginas adiante, a narradora faz nova referência à lua, desta vez aludindo vagamente ao episódio da cabeça cortada que rolava atrás dos índios, antes da metamorfose, afirmando que a cabeça da lua “rola” pelo céu: “a lua é irmã de minha mãe, a lua avista o mato todo, com o brilho da sua cara, a cabeça da lua rola pelo céu.”¹⁰¹

Outro aproveitamento da lenda é feita próximo ao final da narrativa, quando Yarina sonha que sua avó é que vai se transformar em lua. Neste momento a narradora apresenta os desejos da cabeça cortada antes da metamorfose, como se fossem os desejos de sua avó:

Mas alma de avó Mananan respondeu, este meu sangue encantar! Estes meus olhos encantar! Esta minha cabeça encantar! Minha neta, eu quando encantei o sangue fiz o varadouro dos estrangeiros! Porém teus olhos também vou encantar! Tu avó, que serás por ventura? Ela queria ser legumes para que eu comesse e não sentisse fome, Eu macaxeira ser queria! Tu me comer poderias, neta![...]¹⁰²

Em outro momento, a narrativa apresenta elementos lingüísticos que permitem pensar numa possível paródia de um trecho da obra de Mário de Andrade. A narradora

¹⁰⁰ Idem, p. 261

¹⁰¹ Idem, p. 268

¹⁰² Idem, p. 317

narra um episódio parecido ao desenlace de *Macunaíma*, quando o narrador encontra o papagaio que lhe relata os feitos do herói e voa rumo a Lisboa. Na fala de Yarina, o papagaio parece uma “arara doida”, não fala com ela e fica sentado em seu dedo, de onde não sai. O papagaio apresenta uma atitude contrária à reação do seu parente em *Macunaíma*, preferindo ficar sentado por aí mesmo a voar a Lisboa. Note-se que, na passagem, a narradora se utiliza da língua portuguesa falada no Brasil, como a construção “avoando” e outros gerúndios, numa possível alusão à linguagem e à literatura brasileiras, independentes de Portugal: “cantei, atraído pelo canto um papagaio apareceu, yaiyo, yaiyo, yaiyo, yaiyo... veio avoando, gritando, parecia uma arara doida, rio acima, rio abaixo, pousou no braço do galho, ficou ali até que chamei, eê! eê! dei um dedo, ele agarrou o dedo, dali não saiu mais.”¹⁰³

Parece haver identificação entre *Yuxin - Alma* e *Macunaíma* na construção do universo ficcional. Em ambos os casos, apresentam-se ações impossíveis dentro da realidade material, como a possibilidade das personagens de se metamorfosearem e manterem contato com seres de realidade mitológica. Em *Yuxin - Alma*, a narradora transforma-se numa *yuxin*, num determinado momento de seu passado; uma das personagens se metamorfoseia em gavião, dentre outros episódios parecidos. Já em *Macunaíma*, a possibilidade de mudar de natureza física é uma das características do herói, que muda de natureza durante vários momentos da narrativa. *Macunaíma* mantém amplo contato com seres lendários no decorrer da narrativa:

Então se escutou um urru guaçu e Capei veio saindo d'água. E Capei era a boiúna. *Macunaíma* ergueu os busto relumeando de heroísmo e avançou pro monstro. Capei escancarou a goela e soltou uma nuvem de apiacás. *Macunaíma* bateu vencendo os marimbondos. O monstro atirou uma guascada tirilintando com os guizos do rabo, porém nesse momento uma formiga tracuá mordeu o calcanhar do herói. Ele agachou distraído com a dor e o rabo passou por cima dele indo bater

¹⁰³ Idem, p. 321,2.

na cara de Capei. Então ela urrou mais e deu um bote na coxa de Macunaíma. Ele só fez um afastadinho com o corpo, agarrou um rochedo e juque! Decepo a cabeça da bicha.¹⁰⁴

A nosso ver, as relações do romance com *Macunaíma* são mais evidentes que com outras ficções literárias. Ambas as narrativas apresentam uma construção estética alicerçada na relação com títulos da biblioteca coincidentes. Bem como a narrativa de *Yuxin - Alma* faz alusões mais explícitas a esta obra, talvez pelo motivo de eleger um hipotexto já aproveitado por ela.

3.2. DIÁLOGO COM *IRACEMA* E O *GUARANI*

Algumas características presentes em *Yuxin - Alma* nos fazem lembrar passagens de *Iracema* e de *O Guarani*, de José de Alencar. Yarina, em alguns momentos da narrativa, discorre sobre seu hábito de subir em árvores para observar a imensidão da floresta e ficar contemplando: “Sei lá o que procuro, trepo nos paus sozinha, alto eu vou, alto, lá no alto vejo o dossel da mata, verde e mais verde a morrer de tanto verde, um verde sem começo nem fim e meu coração se apequena, aonde vai dar aquilo”?¹⁰⁵ Essa atitude de contemplação encontra paralelo nas passagens de *Iracema* em que Martin observa o mar, com saudades de Portugal: “Passava os já tão breves, agora longos sóis na praia, ouvindo gemer o vento e soluçar as ondas. Com os olhos

¹⁰⁴ ANDRADE, p. 30

¹⁰⁵ MIRANDA, 2009, p. 23

engolfados na imensidade do horizonte, buscava, mas embalde, descobrir no azul diáfano a alvura de uma vela perdida nos mares”¹⁰⁶.

A passagem de *Yuxin - Alma* parece assemelhar-se com a de *Iracema* pelo motivo de as personagens buscarem uma fuga, Yarina pelo devaneio inspirado pela contemplação da floresta, Martim na esperança de avistar uma embarcação que o leve de volta à terra natal.

Em paralelo entre as duas passagens, percebemos que pode haver relação entre elas na criação das imagens apresentadas. Na ficção alencarina, o mar pode estar relacionado à nacionalidade portuguesa, uma das formadoras da nação brasileira ao lado da raça indígena. Esta característica faz parte do projeto estético de Alencar, que busca criar uma literatura nacional tomando como base as formas da literatura européia. De acordo com Aderaldo Castello, os sentimentos pátrios de Alencar coincidiram com os idéias estéticos do Romantismo, vigentes no Brasil na época:

Verificamos que as características substanciais que [Alencar] apresenta, bifurcam-se em dois planos, que mantêm contudo, profunda ligação. Se, por um lado, dentro do nosso contexto histórico e cultural eles se destacam independentemente do Romantismo, por outro, são revigorados pelo mesmo Romantismo, em virtude da feliz coincidência das suas características com as aspirações e a sensibilidade brasileiras em eclosão.¹⁰⁷

Já em Ana Miranda, a atitude de contemplação da heroína pode ser interpretada como uma alusão ao nacionalismo, se considerarmos a floresta como símbolo de Brasil. A imagem de Yarina no alto de uma árvore contemplando a floresta pode ser lida como

¹⁰⁶ ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: FTD, 1991. p. 77.

¹⁰⁷ CASTELLO, José Aderaldo. *Iracema e o Indianismo de Alencar*In: ALENCAR, José de. *Iracema. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença*. 2ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. p. 205-216.p. 215

uma alusão à condição da literatura brasileira na atualidade, que não é mais dependente de influências externas como era na época de Alencar.

Cavalcanti Proença destaca o símile como uma das principais características da ficção alencarina. De acordo com sua visão, o encanto de comparar consiste em fazer notar similitude entre dois objetos que “não seríamos capazes de notar a primeira vista”. Em Alencar, o símile seria uma espécie de busca pela precisão da linguagem primitiva: “traço da linguagem das crianças e, por analogia, dos indígenas.”¹⁰⁸ Algumas vezes, durante a narrativa, Yarina faz comparações: “Buni, pau de casca fina que faz a água cheirosa, Buni olhos inclinados”¹⁰⁹; “Peixes são como crianças, gostam de águas mansas, limpas e fundas dos remanços, onde há lama não há peixe grande”¹¹⁰; “Um varão pronto para a peleja fica pior que uma alma brava, pior que espírito yuxibu, diabos das águas da lagoa”¹¹¹

Em *Yuxin – Alma*, as comparações parecem sugerir a inclusão de *Iracema* à memória trazida pelo romance, como podemos perceber na recorrência do elemento palmeira, símbolo de Brasil durante o Romantismo e aproveitado por Alencar em vários momentos da sua narrativa, como na caracterização da heroína “talhe de palmeira” e no desenlace de *O Guarani*, onde a palmeira serve de abrigo aos namorados durante a enchente. Em *Yuxin – Alma*, este elemento repete-se várias vezes: “imita espírito folha de palmeira.”¹¹² “tem uma palmeira que é pára”¹¹³ ; “muitos dos paus tinham se

¹⁰⁸ PROENÇA, M. Cavalcanti. Transforma-se o amador na coisa amada. In: ALENCAR, José de. *Iracema. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença*. 2ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. P. 217-272.p. 218.

¹⁰⁹ MIRANDA, 2009, p.65

¹¹⁰ Idem, p. 169.

¹¹¹ Idem, p. 223-4.

¹¹² Idem, p. 285.

¹¹³ Idem, p. 311

transformado em restos de galhos, palmeiras aos pedaços”¹¹⁴; “ meus dentes estão roídos por vermes da palmeira!”¹¹⁵; “ As folhas de palmeira dançam! Tu alma, danças? Sim, danço! Tu, tu imitas a alma folha de palmeira! Eu imito não!”¹¹⁶ Nas passagens citadas podemos perceber que a narradora oscila na afirmação de que “ imita” o espírito folha de palmeira, que pode ser uma alusão a este elemento da obra alencarina. O elemento *palmeira* parece já estar em decomposição, como podemos perceber na alusão aos vermes e as palmeiras partidas em pedaços.

Em um determinado momento, Yarina cita em seu discurso uma aldeia com o nome do romance de Alencar: “Uma ruma de nomes, aldeia Torre da Lua, aldeia São João, aldeia Iracema, Oriente, Taumaturgo, Triunfo, Flores, Buenos Aires, Fortaleza, Lucania, Humaita, Natal, Santa Cruz, Russas, Val Paraíso...”¹¹⁷ No entanto, devemos tomar cuidado em afirmar categoricamente que a nomeação de uma aldeia com o mesmo nome do título do romance seja uma alusão a obra do escritor. De acordo com Rachel de Queiroz, os nomes criados por Alencar foram bastante utilizados pelos brasileiros, principalmente para batizar pessoas:

Pois não são apenas ‘as Iracemas e os Moacires que abundam’ Segundo o afirma o velho Silvio- imensa é a galeria dos afilhados alencarinos. Andam por aí aos milhares, de norte a sul, ao Peri, Araquém, Caubi, Jacaúna, Irapuã, Ubirajara, Jurandir, Jandira, Araci; nomes de coisa, vulgarizados pelos romances de Alencar, são hoje nomes próprios: Juçara. Jacira, Ubiratã.¹¹⁸

Ao longo da narrativa, há várias referências ao elemento mel: “Huxu atrevidim, peraltazim, engraçadim, todos queriam ter Huxu por perto, Huxu meu filho, mel de

¹¹⁴ Idem, p. 315.

¹¹⁵ Idem, p. 248.

¹¹⁶ Idem, p. 269.

¹¹⁷ Idem, p. 278.

¹¹⁸ QUEIROZ, Rachel. José de Alencar In: ALENCAR, José de. *Iracema. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença*. 2ed. Rio de Janeiro: Livros Tecnicos e Cientificos, 1979. p. 181.

arapuá, abelha arapuá, abelhas toma as floradas, abelha trabalhadora muito”¹¹⁹; “Era de novo tempo de mel de abelha e tudo de novo começou mais uma vez, de novo tudo começado, novamente, mais uma vez...ah...”¹²⁰; “Quando a fruteira da sapota bota as flores amarelas branco-rosadas a minha boca já se enche de mel”¹²¹; “caçava mel”¹²². O aproveitamento deste elemento evoca em nossa memória as características da personagem Iracema: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira”.¹²³ Em uma das passagens citadas de *Yuxin – Alma*, o elemento *mel* é utilizado em sentido figurado e associa-se aos lábios, como observamos na afirmação da narradora de que seus lábios enchem-se de mel diante da árvore da sapota em flor. No entanto, a referência a este elemento lembra também, passagens de *Diários da Floresta*, quando Mindlin refere-se à colheita do mel feita pelos suruí, um de seus alimentos oriundos da selva prediletos:

Sorte grande: Watapã chegou com duas porungas Kaboab cheinhas de mel. Lambuzei-me até estufar. Foram de uma generosidade rara, pois o mel costuma ser escondido. Fico espreitando no pátio, pois já sei quem sai atrás de abelhas, e na volta ponho olhos compridos e gentis, até que me ofereçam...¹²⁴

Do mesmo modo que a personagem Iracema, Yarina, num determinado momento dos acontecimentos narrados, sai de sua aldeia natal e passa a viver em uma aldeia de colonos, sob a “proteção” de um padre e de freiras. A narradora não se adapta ao modo de vida branco, e ao contrário da heroína de Alencar, resolve voltar a sua aldeia nativa. Pode-se verificar uma diferença de postura entre as personagens

¹¹⁹ MIRANDA, 2009, p. 87.

¹²⁰ Idem, p. 110.

¹²¹ Idem, p.95.

¹²² Idem, p. 291.

¹²³ ALENCAR, 1991. p. 20

¹²⁴ MINDLIN, p.177.

mencionadas. Enquanto Iracema aceita a cultura do colonizador, Yarina rejeita o modo de vida branco.

Muitas vezes, durante o discurso, a fala da narradora se utiliza de rimas e da repetição de sons, dando a cadência da leitura:

Moramos mais os paus que gostam da beira de rio, moramos mais o mulateiro axu, anauirá, coquita, pifaia, castanha de macaco, matamatá, moramos mais os paus de leite, moramos mais a ucuba, sucuba, envireira, acapu, pau taniboca, anani, cedrorona, pau-louro, marupá[sic] embaúba, sucupira, na mata baixa e pamá, sorva, mapati, araçá, ingá, bacaba, cupuí, mais, uma ruma de paus, cada um diferente, não faltam paus, não faltam palmeiras, não falta mato, a mata tem caniço, tem vara, tem fio, tem cipó, tem jitirana, tem rama, tem palheira, tem capim, tem coco, tem conta, tem semente, tem erva, tem raíz, tem pau de comida, tem taboca, sororoca, tem tudo demais, tem tudo na mata, que é mata né? uns paus gostam gostam de terra firme feito nós, outros gostam da vargem, na terra firme moram pau abiurana, pau cumaru, jatobá também mora na terra firme, pau patoá mora na terra firme, pau jutaí mora na terra firme, pau tucumã mora na terra firme, pau aguano tem, pau gramixó que faz açúcar tem, aquele ali, copaíba, aquele, pau andiroba, pau muirapiranga aquele outro ali, pau araratucupi, atrás o pau guarioúba, pau castanha-de-paca, moram na terra firme[...]¹²⁵

Além das rimas que destacamos em negrito na citação anterior, o discurso é construído em torno de alguns sons que se repetem. Na passagem selecionada aparecem mais de 190 palavras, destas mais de 125 apresentam consoantes oclusivas, a maior parte delas vozeadas (p, t, k), as quais são predominantes na passagem citada. O efeito buscado é a sonoridade, permitindo que a narrativa possa também ser apreciada em voz alta.

Essa característica da narrativa lembra a configuração estética de *Iracema*, pensada inicialmente por seu autor como um poema. Vários críticos de Alencar classificam esta narrativa sua como poema em prosa. Machado de Assis, ao discorrer sobre o recém lançado *Iracema*, concorda com o projeto estético alencarino de que as

¹²⁵ MIRANDA, 2009, p. 49-50. Negrito nosso.

tradições indígenas encerram motivos para epopéias e églogas e poderiam inspirar seus Homeros e seus Teócritos. Para o Bruxo do Cosme Velho:

O poeta tem muito para escolher nessas ruínas já exploradas, mas não completamente conhecidas. O livro do Sr. José de Alencar, que é um poema em prosa. [...] Estamos certos de que não falta ao autor de *Iracema* energia e vigor para a pintura de vultos heróicos e das paixões guerreiras; Irapuã e Poti a esse respeito são irrepreensíveis; o poema de que o autor nos fala deve surgir à luz e então veremos como a sua musa emboca a tuba épica, este livro, porém, limita-se a falar ao sentimento, vê-se que não pretende sair fora do coração.¹²⁶

Durante a narrativa de *Yuxin - Alma*, umas das palavras mais utilizadas pela narradora é o vocábulo *alma*, presente inclusive no título do romance. Dentro do universo ficcional o termo adquire vários sentidos, sendo utilizado até para designar seres de realidade mitológica, como no momento em que a narradora entra em contato com os *yuxin*. Em *Iracema* o mesmo vocábulo é também o mais recorrente de toda a narrativa, chegando a repetir-se em torno de 40 vezes e também sendo empregado em vários sentidos.

Iracema, *O Guarani* e *Yuxin - Alma* tem em comum a ficcionalização da história. Entre a primeira publicação de Alencar e a de Ana Miranda transcorreram mais de 150 anos. Dentro deste período, as formas de pensar a história e a ficção modificaram-se. Nos oitocentos, Alencar, em seu projeto de “fundação da literatura brasileira”, adaptou algumas formas do romance histórico europeu, principalmente Scott e Alexandre Herculano. Dentre estas características, destacamos a construção estética que apresenta um narrador situado no presente da narrativa, apoiando-se em documentos históricos para recriar com “fidelidade” o passado nacional. Nessa construção, personagens imigrantes da história desempenham um papel secundário na

¹²⁶ ASSIS, Machado Iracema In: ALENCAR, José de. *Iracema. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença*. 2ed. Rio de Janeiro: Livros Tecnicos e Cientificos, 1979. p.147-153. p. 148.

narrativa, com exceção de Martin e Poti em *Iracema*, Antônio de Mariz em *O Guarani*, enquanto a maioria das principais são inventadas pelo romancista.

Já em *Yuxin - Alma*, Ana Miranda cria a personagem Yarina, que relata sua experiência de vida na aldeia natal. A narradora em vários momentos da sua fala evidencia diversos problemas sociais pertinentes aos grupos indígenas brasileiros. O romance não se propõe a narrar a história de um período, evidenciando acontecimentos. O que podemos perceber em *Yuxin - Alma* é a influência do cenário social e histórico da extração da borracha na região norte do Brasil, que influencia direta e indiretamente na vida da personagem central da narrativa.

Durante o período de um século e meio, aproximadamente, entre as publicações indigenistas de Alencar e a publicação de *Yuxin - Alma*, a visão sobre o indígena mudou muito. Percebemos um paradoxo entre a proposta de Alencar e a de Ana Miranda. O primeiro procurava retratar fielmente os modos de vida do “selvagem”, enquanto Ana Miranda, diante da impossibilidade de retratar o outro, prefere aproveitar elementos culturais de vários povos, recriando no universo ficcional uma aldeia com costumes parecidos com os apresentados pelos povos retratados pelos hipotextos que utilizou.

Alencar nas duas narrativas comentadas cria características para seus indígenas aproveitando o mito rosseauniano do bom selvagem. Este homem não tocado pela civilização possui um vigor físico incomparável, como no caso de Peri, capaz de dominar uma onça sem se utilizar de armas e de lutar sozinho contra centenas de inimigos no episódio de ataque dos Aimorés a casa de Antônio de Mariz. O estado natural faz com que o indígena possua virtudes como coragem, dedicação e lealdade. Estas características são comparadas às qualidades do cavaleiro medieval português. Desta coincidência de características nasce a amizade entre Peri e Antônio de Mariz:

-Não há dúvida, disse Antônio de Mariz, na sua cega dedicação por Cecília quis fazer-lhe a vontade com risco de sua vida. É para mim uma das coisas mais admiráveis que tenho visto nesta terra, o caráter desse índio. Desde o primeiro dia que aqui entrou, salvando minha filha, a sua vida tem sido um ato só de abnegação e heroísmo. Crede-me Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem!¹²⁷

Parece haver coincidência entre *O Guarani* e *Yuxin - Alma* na ficcionalização de problemas sociais do universo indígena. Na ficção de Ana Miranda, como vimos em outro lugar, ocorre o aproveitamento de dados sócio-históricos indígenas como a alienação, a subjugação do índio pelo branco, dentre outros. Já Alencar em *O Guarani* chama a atenção de seu leitor para a discriminação do indígena, tido na época da escrita do romance como inferior ao branco. Durante a passagem em que Peri captura uma onça para satisfazer os caprichos de Cecília, há uma conversa entre a personagem dona Lauriana e Antônio de Mariz. Enquanto o fidalgo acredita nas virtudes de Peri, sua esposa demonstra uma visão racista em relação ao nativo:

- E se fosse só isto! Continuou ela. Porém não pára aqui: amanhã vereis que nos traz algum jacaré, depois uma cascavel ou uma jibóia, encher-nos-á a casa de cobras e lacraus. Seremos aqui devorados vivos, porque um bugre arrenegado deu-lhe na cabeça fazer as suas bruxarias! – Exagerais muito também, D. Lauriana. É certo que Peri fez uma selvageria; mas não há uma razão para que receemos tanto. Merece uma reprimenda: dar-lha-ei e forte. Não continuará. Se o conhecêsseis como eu. Sr Mariz! É bugre e basta! Podeis ralhar-lhe quanto quiserdes; ele o fará mesmo por pirraça! – Prevenções vossas, que não partilho¹²⁸.

Algumas passagens de *Yuxin - Alma* lembram a narrativa de *O Guarani*. Durante uma enchente, a narradora é obrigada a subir um morro alto para salvar-se. A chuva continua e Yarina consegue agarrar-se num tronco até ser resgatada pelos brancos:

O céu se quebrou, veio abaixo, o relâmpago se quebrou, pestanejou, o céu trovejou sua voz, tara-tará-tará! tara-tará-tará! tara-tará-tará! A

¹²⁷ ALENCAR, 1979, p. 43.

¹²⁸ Idem, p. 66.

palmeira despençou, a alagação ia apodrecer a floresta. [...] dias passaram naquela ilha, eu morria de fome, estava magra, magra, magra a chuva não parava naquela ilha, chuva comprida naquela ilha, o rio se enchia de mais água, a terra mais alagada, só fazia chover, dia chover e noite chover, a chuva comia as calhas, a chuva comia os barrancos, os barrancos desabavam, desabou o barranco onde eu estava, gritei, pedi ajuda, chamei as canoas do rio. [...] agarrada num tronco, nos paus, nos galhos... os trepadores de pau trepavam nos paus mais altos, mas o trepadores não a banda baixa do rio cobria, rio dentro, uns vivos, uns a morrer, uns agarrados nos paus, mas o rio os cobriu, a água arrastava e sorvia, uns viraram cupins, morreram, uns viraram macacos, saltaram, uns viraram peixes, afundaram, eu nem esperava mais, parecia um sonho, a casa acanoada apareceu [...]¹²⁹

A passagem anterior lembra o desenlace de *O Guarani*, quando Peri salva Cecília do ataque dos Aimorés fugindo com a heroína em uma canoa. Como havia chovido rio acima, o curso de água transborda, restando apenas o topo de uma palmeira para o casal abrigar-se. A chuva prossegue e Peri é obrigado a arrancar uma palmeira para os dois salvarem-se. Percebemos na passagem de *Yuxin – Alma*, uma utilização do elemento palmeira, que despenca com a força das águas. De maneira diferente de Peri, Yarina não tem forças diante do poder da natureza, sendo obrigada a entregar-se à sorte até ser resgatada.

Parece ser constante na construção estética de *Yuxin - Alma* o aproveitamento de vários hipotextos em uma única passagem. O tema da enchente pode fazer referência também ao dilúvio universal da lenda caxinauá, quando apenas um casal de humanos conseguiu salvar-se do cataclismo subindo nas árvores mais altas. A utilização desta lenda parece contrastar com o estado emocional de Yarina, enquanto na passagem lendária um casal salva-se, ela está sozinha.

Outra passagem que lembra o *Guarani* é o momento em que os inimigos de Xumani preparam um ataque para matá-lo. Os inimigos, à maneira de Loredano, haviam

¹²⁹ MIRANDA, 2009, p. 294-7.

combinado um assobio para iniciar o ataque. Momentos depois Yarina descreve uma noite em que eles preparavam-se para atacar:

Aqueles barulhos, não eram pássaros, não eram antas, não eram cotias, não era caça nenhuma, aquelas pancadas secas como ruído da corda do arco quanto bate na armação, assobios, como os que os varões dão para chamar uns aos outros, meu coração esfriou, faltava muito para a amanhecer. [...] como em todas as manhãs, o tuxaua Agüenta-seco a ouvir os sonhos maus dos varões, os fogos acesos, um claro encarnado no céu, os roçados ardiem em fogo, o roçado do tuxauá Agüenta-seco, todos os roçados, os roçados ardiem todos em fogo, os roçados de meu sogro, o roçado grande da sogra Maxi e o pequeno roçado de meu cunhado, os dois roçados de cunhados, os outros roçados dos cunhados, as plantações, os bananais, tudo ardendo em fogo, o fogo anda avexado, o vento o leva, o fogo arde deitado sobre todos os paus, todos os milharais, todos os macaxeirais, fomos olhar o fogo, o fogo acabou com as plantações, acabou tudo, tudo virou cinza e carvão.¹³⁰

A passagem anterior lembra o ataque Aimoré a casa de D. Antônio de Mariz.

Enquanto preparam o ataque, os Aimorés produzem um alarido imenso:

Homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz, cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, ameaçavam soltando gritos medonhos. A inúbia retroava; o som dos instrumentos de guerra misturado com os brados e alaridos formavam um concerto horrível, harmonia sinistra que revelava os instintos dessa horda selvagem reduzida à brutalidade das feras. – os Aimorés... repetiram os aventureiros empalidecendo.¹³¹

Após várias tentativas de ataque, diante da impossibilidade de acesso à casa do fidalgo, que possuía um esquema de segurança parecido ao dos castelos medievais, os Aimorés lançam flechas com o objetivo de incendiar a casa, logrando êxito. O fogo espalha-se e destrói tudo, restando apenas morte e destruição:

A eminência sobre a qual estava situada a casa tinha desaparecido, e no seu lugar via-se apenas uma larga fenda semelhante à cratera de algum vulcão subterrâneo. As árvores arrancadas dos seus alvéolos, a terra revolta, a cinza enegrecida que cobria a floresta, anunciavam que por aí tinha passado algum desses cataclismas que deixam após si a morte e a destruição.¹³²

¹³⁰ Idem, p. 229-30.

¹³¹ ALENCAR: 1979, p. 208.

¹³² Idem, p. 293.

Em *Yuxin -Alma* a destruição provocada pelo inimigo não é comparada a um cataclisma como no *Guarani*, no entanto o fogo destrói as plantações, principalmente dos cunhados de Yarina. Podemos perceber uma diferença de atitude entre a personagem Yarina e Cecília. A primeira relata que era impossível dormir diante da possibilidade de ataque do inimigo, enquanto Cecília dorme como um anjo durante a invasão dos Aimorés, acordando em plena viagem fluvial ao lado de Peri, que havia praticado uma ação quase desumana para salvá-la.

Percebemos uma coincidência de situações entre Yarina, Ci Mãe do Mato e Iracema. O elemento comum entre elas é o leite materno. Yarina perdeu os filhos, seus seios tem leite e ela não tem mais a quem amamentar: “ assim, puxa, acocha o ponto... a pata da onça e aqui olho de periquito... ali, acolá... leite escorrendo...”¹³³ Neste momento, a narradora apresenta uma situação contrária à de Iracema, que não tem leite, chegando a amamentar o filho com o próprio sangue. A mesma situação ocorre em Macunaíma, quando nasce o filho do herói, uma cobra preta suga o único seio de Ci Mãe do Mato, envenenando-o. Segundo Proença, em Mário de Andrade, a cena da cobra sugando o seio de Ci foi aproveitamento de uma crença popular, segundo a qual as cobras vem sugar o seio das lactantes. A referência ao elemento *leite* parece apontar para a possibilidade de a narrativa de *Yuxin: Alma* possuir memória das obras referidas.

Em outro lugar, afirmamos que *Yuxin - Alma* pode ser considerado uma ficção histórica devido à ficcionalização de dados sócio-históricos referentes às sociedades indígenas, ocasionados pela subjugação do índio pelo branco, como alienação, trabalho, dentre outros. A questão religiosa é tratada pelas quatro narrativas estudadas. Em Alencar, o elemento cristão é dominante e imposto aos indígenas. Em *O Guarani*, o

¹³³ MIRANDA 2009, p. 33.

índio Peri abandona voluntariamente suas crenças, batiza-se e adere à religião do dominador. Converter-se ao cristianismo é condição obrigatória ao indígena, caso contrário ele teria de se afastar do branco:

Peri tinha abandonado tudo por ela; seu passado, seu presente, seu futuro, sua ambição, sua vida, sua religião mesmo; tudo por ela, e unicamente por ela; não havia pois que hesitar. Depois, Cecília tinha ainda um pensamento que lhe sorria: queria abrir ao seu amigo o céu que ela entrevia na sua fé cristã; queria dar-lhe um lugar perto dela na mansão dos justos, aos pés do trono celeste do criador.¹³⁴

Já em *Iracema*, constantemente Martim é qualificado como cristão: “ o cristão adormeceu ouvindo suspirar entre os murmúrios da floresta, o canto mavioso da virgem indiana.”¹³⁵; “ o cristão contempla o ocaso do sol.”¹³⁶ Num determinado momento, a crença indígena é vista com suspeitas por Martim: “Cismava o guerreiro cristão; ele não podia crer que o deus dos tabajaras desse a seu sacerdote tamanho poder.”¹³⁷ Logo adiante, o narrador evidencia que o milagre produzido pelo pajé não passava de um truque utilizado por ele para assustar seus adversários e consistia na retirada de uma pedra na entrada da caverna, que manuseada fazia com que do outro lado se ouvisse um eco, que era interpretado como sendo a voz de Tupã.

Percebemos que as narrativas de Alencar absorvem para o universo ficcional a ideologia religiosa branca, na sua maioria católica. Neste aproveitamento, a religião indígena é vista como inferior ao catolicismo. Não pertencer à religião dominante naquela época significava ser excluído do paraíso celeste após a morte. Cecília, por exemplo, acredita estar fazendo um imenso bem a Peri ao exortá-lo a batizar-se, dando a possibilidade a ele de um dia ir para o céu.

¹³⁴ ALENCAR: 1979, p. 309-10.

¹³⁵ ALENCAR: 1991, p.26.

¹³⁶ Idem, p. 28.

¹³⁷ Idem, p. 41.

Macunaíma, segundo Cavalcanti Proença, em termos de religião “ guarda as conveniências”. O crítico lembra que Mário de Andrade, num comentário a um trabalho de Tristão de Ataíde, havia comentado a pouca disposição do povo brasileiro ao cristianismo:

Chamou a atenção para o quase protocolar das nossas cerimônias religiosas, o nenhum estudo a fé vacilante e frouxa, enfim, esse catolicismo de fachada tão nosso... muitos brasileiros disseram que não tem devoção, criam para si uma classe especial: ‘católicos por tradição’. Assim é Macunaíma, que não respeitava cunhas nem mulher de companheiro, mas freqüentava com aplicação ‘todas essas danças religiosas da tribo’. Quando resolve ser devoto é a religião caraimonhaga a que ele escolhe. Esta religião é a do índio saído da aldeia de Tinharé, em que se mesclam ao gentilismo acessórios cristãos, conseguindo atrair muitos católicos. [...] no mais, se dá muito bem com as superstições, freqüenta macumbas, procura dinheiro enterrado; fica sem sorte porque perde a muiiraquitã, mas não sai a conquistá-la porque viu um beija-flor rabo de tesoura. E continua de consciência tranqüila quanto às próprias crenças, pois desde pequeno, freqüentava a cuicuicoque dos Taulipangues, o bacororô dos Bororos, o paracê dos Tupis, vários rituais de várias origens. Era uma espécie de católico-espírita-macumbeiro, como haverá muitos patrícios por aí.¹³⁸

Outro elemento a ser observado é a representação do amor pelos ficcionistas estudados. Observamos no capítulo anterior que o sentimento de Yarina por Xumani talvez possa ser qualificado como uma paixão que lhe provoca contradições. Yarina afirma que Xumani não adulava ninguém:

Xumani não adulava ninguém, nem homem bom, nem mulher atraente, só dizia o que gostava de dizer, outros varões gostavam de adular, mas não Xumani, ele não adulava nem o regatão Bonifácio para ter um rifle, Xumani era doido por um rifle, fazia tudo para o meu pai mas não o adulava, nem a Pupila, gostava de Pupila, gostava de mim mas não me adulava, Xumani trazia tudo para mim mas não se curvava, aquele cujo arco faz muito barulho quando mata, aquele companheiro do arco muito duro, os olhos caíam em mim e ele afundava os olhos em mim, eu afundava os olhos nele, bordar...¹³⁹

¹³⁸ PROENÇA, 1978, p. 14

¹³⁹ MIRANDA, 2009, p. 33

A atitude de Xumani de trazer tudo para a esposa lembra a dedicação de Peri por Cecília, no entanto, a narradora faz questão de ressaltar que seu esposo não adulava ninguém. Yarina surpreende ao dizer que Xumani não adulava nem ao regatão Bonifácio para conseguir um rifle. Aí nos fica a pergunta: não deveria ser ela o objeto máximo de adulação, se Xumani possuísse esta característica comportamental?

Ao afirmar que Xumani não a adulava, Yarina apresenta uma visão contrária ao amor indígena das narrativas alencarinas. Um dos principais traços destas narrativas é a representação do amor como entrega total. As personagens de Alencar estão sempre preocupadas em proteger o ser amado. Peri salva Cecília da morte várias vezes, para isso não se importa com a própria vida. Seu amor não é possessivo, contentando-se apenas com o sorriso nos lábios da amada. Num determinado momento da narrativa, o narrador de *O Guarani* discorre sobre os três pretendentes de Cecília, ressaltando a adoração de Peri:

Ao contrário dos outros ele não estava ali, nem por um ciúme inquieto, nem por uma esperança risonha; arrostando a morte unicamente para ver se Cecília estava contente, feliz e alegre, se não desejava alguma coisa que ele adivinharia no seu rosto, e iria buscar nessa mesma noite, nesse mesmo instante. Assim o amor se transformava tão completamente nessas organizações, que apresentava três sentimentos bem distintos: uma era uma loucura, o outro uma paixão, o último uma religião. Loredano desejava; Álvaro amava; Peri adorava. O aventureiro daria a vida para gozar; o cavalheiro arrostar a morte para merecer um olhar; o selvagem se mataria, se preciso fosse, só para fazer Cecília sorrir.¹⁴⁰

Já Macunaíma é leal com Ci Mãe do Mato por ter dormido em uma rede trançada por ela com os próprios cabelos e por ser presenteado com a muiiraquitã, amuleto que traria felicidade a seu possuidor. Cavalcanti Proença lembra que o episódio referido foi visto na época como imoral em virtude das descrições de cunho erótico:

¹⁴⁰ ALENCAR: 1979, p. 50.

Neste capítulo muitas cenas são tidas como imorais. Indiscutível é que não pertencem a invenção de Mário de Andrade. Vêm no próprio Anchieta que as índias eram luxuriosas: ‘não sabem se negar a ninguém, mas até elas mesmas acometem e importunam os homens jogando-se com eles nas redes’; e ainda o ‘estratagema sublime’ vem descrito em Gabriel Soares. Os tupinambás usavam excitante, não urtigas mas taturana, uma espécie de lagarta peluda e cujo pelo, segundo esse autor, causa ‘tantas comichões que é pior que a das urtigas’ ainda o Padre Anchieta conta que em lugar de urtiga, os índios se valiam de bichos ‘semelhantes a centopéia’, que são venenosos e provocam desejos libidinosos.¹⁴¹

A nosso ver, a personagem Xumani apresenta características parecidas às de Peri e de Macunaíma. Xumani, em alguns momentos, é idealizado pela narradora, no entanto numa determinada passagem, Yarina lembra que Xumani não adulava ninguém. Em outro momento, ela qualifica seu esposo de marupiara: “Titçate acha que sem o cachorro Xumani não seria marupiara, mas quando trocou o cachorro por uma noiva continuou marupiara, sempre marupiara, com cachorro, sem cachorro...”¹⁴² Com o mesmo termo é qualificado Macunaíma:

O herói vivia sossegado. Passava os dias marupiara na rede matando formigas taiocas, chupitando golinhos estalados de pajuarí e quando agarrava cantando acompanhado pelos sons gotejantes do cotcho, os matos reboavam com doçura adormecendo as cobras os carrapatos os mosquitos as formigas e os deuses ruins.¹⁴³

As relações do romance com as referências não explícitas dependem, evidentemente, do esforço e da atenção do leitor, mas o caminho está traçado no texto. Já as referências implícitas, dependem do repertório e da capacidade do leitor em apreender essas relações.

¹⁴¹ PROENÇA, 1978, p. 137.

¹⁴² MIRANDA, 2009, p. 178.

¹⁴³ ANDRADE, p. 22

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos em nossa leitura que os intertextos presentes em *Yuxin – Alma* orientam a leitura da narrativa. Ana Miranda realizou um trabalho estético com estes materiais. Eles são utilizados na ficcionalização da história da borracha e na caracterização do universo indígena. O hipotexto de Capistrano de Abreu eleito como o principal, em termos científicos, apresenta um método de pesquisa ultrapassado hoje. Ao invés de realizar uma pesquisa de campo como farão Betty Mindlin e Levi Strauss, Capistrano ouviu na época índios saídos de seu contexto de origem. A seu respeito, Bosi faz a seguinte observação:

Lendo avidamente Buckle e Taine, os mais influentes historiadores da época, o nosso erudito cearense introjetava, sem o perceber, uma série de clichês pessimistas em relação ao homem dos trópicos que o colonialismo europeu disseminara na cultura ocidental, invertendo o mito do bom selvagem, outrora caro e útil aos pré românticos a luta contra as hierarquias do *ancien régime*. Essa visão negativa do homem tropical especialmente do mestiço passava então por científica e realista. E permaneceu na abordagem do caráter brasileiro até o quartel de entrada do século XX.¹⁴⁴

Ana Miranda procura representar o indígena dando voz a este. O indígena visto na literatura indianista anterior como um dos elementos formadores do povo brasileiro, através da miscigenação com o branco, aparece em *Yuxin - Alma* como dono de uma cultura própria e com dificuldades de adaptação à civilização branca. No tempo narrado, a narradora Yarina tem uma experiência com a civilização. Após perder-se na mata, ela é resgatada por seringueiros e passa a trabalhar para um padre. De início, Yarina é atraída por guloseimas oferecidas por este e entusiasma-se com o convívio dele e de

¹⁴⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 276-7.

algumas freiras. Os religiosos tentam sem sucesso converter a índia à religião católica. Com o passar do tempo, Yarina começa a sentir saudades de seu povo e resolve fugir para a sua aldeia. O indígena é apresentado no romance como possuidor de cultura própria e suas relações com o homem civilizado trazem consequências muitas vezes negativas para o indígena e sua cultura.

Ao apresentar uma nova versão do período histórico representado na voz de uma narradora indígena, o romance se volta a um dos elementos culturais presentes na América, anteriores à colonização européia. Deste modo, o romance, além de narrar um período histórico de destaque na História brasileira do início do século XX, ficcionaliza as principais características culturais dos povos indígenas, principalmente da região norte do Brasil. A personagem principal, apesar de já tocada pela civilização, ainda age de acordo com crenças herdadas de seus antepassados, que possuem características culturais oriundas do período anterior ao descobrimento.

Yuxin – Alma parece diferir das narrativas indianistas anteriores na ficcionalização da nacionalidade brasileira. Enquanto o objetivo de José de Alencar era construir uma narrativa de nação baseada na relação entre a raça branca e a indígena e o de Mário de Andrade era mesclar elementos culturais oriundos de todo o território nacional, Ana Miranda, no romance em estudo, cria uma personagem indígena que talvez não tenha noção de que mora em uma nação.

O romance evidencia também relações com a música. Conforme já mencionamos, *Yuxin – Alma* vem acompanhado de um CD de áudio, no qual são musicadas passagens da narrativa. Não exploramos esta relação devido ao fato de sermos leigos no assunto. O que pudemos perceber é que no CD são musicadas passagens da narrativa de modo aleatório e os instrumentos utilizados não são somente

indígenas, registrando-se também o som de instrumentos convencionais da cultura branca.

Antes de finalizarmos, ressaltamos que em nossa leitura exploramos apenas uma parcela de hipotextos de *Yuxin - Alma*. Elegemos dois títulos mencionados na “Nota” e relacionamos o romance com as principais narrativas, que ficcionalizaram o indígena, confiando principalmente na nossa memória de leitores. Possivelmente se lêssemos outros títulos referidos na “ Nota” e mais narrativas que absorveram o elemento indígena, poderíamos explorar mais características já que o romance é construído numa forte relação intertextual com a biblioteca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Capistrano. *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ, Grammatica, textos e vocabulário caxinauás. A língua dos caxinauás do rio Ibuacu, affluente do Muru* (Prefeitura de Tarauacá). 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Briguier, 1941.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Egéria, 1979.

_____. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. 2 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

_____. *Iracema*. São Paulo: FTD, 1991.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. São Paulo: Circulo do Livro, 1988.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma Forma Literária. *Novos Estudos*, n. 77, p. 205-220, mar. 2007. CEBRAP.

ASSIS, Machado *Iracema* In: ALENCAR, José de. *Iracema. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença*. 2ed. Rio de Janeiro: Livros Tecnicos e Cientificos, 1979. pps 147-153.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

BROSE, Elizabeth R. Z. Yuxin: Alma, estratégias narrativas e Significados. In PEREIRA, Helena Bonito. (org). *Novas Leituras da Ficção Brasileira no Século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 339-355.

CAMPOS, Haroldo. *Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CASTELLO, José Aderaldo. *Iracema e o Indianismo de Alencar*, In: ALENCAR, José de. *Iracema. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença*. 2ed. Rio de Janeiro: Livros Tecnicos e Cientificos, 1979. p 205-216.

ESTEVES, Antônio R. *O Romance Histórico Brasileiro Contemporâneo. (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FAUSTO, Boris. *A História do Brasil*. 2ed. São Paulo: Edusp, 1995.

GENETTE, Gerald. *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*. Extratos traduzidos do francês. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, FALE UFMG, 2006.

HERCULANO, Alexandre. *Eurico o Pesbítero*. Rio de Janeiro, O. Pierre, 1978.

HUTCHEON, L. *A poética do pós modernismo*. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUCKÁCS, George. *La Novela Historica*. 2 ed. México: editora ERA, 1971.

MANZONI, Alessandro. *Os Noivos*. Abril Cultural: Rio de Janeiro, 1971.

MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e política das semelhanças. Da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, L. e Aguiar, F. W. de (orgs). *Literatura e história na America Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. pps. 115-135.

MINDLIN, Betty. *Diários da Floresta*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

MIRANDA, Ana. *Yuxin - Alma*. São Paulo: Companhia das Letras, edições SESC SP, 2009.

_____. *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MORAIS, Eunice de. *Refigurações de nação no romance histórico e a parodia moderna de Ana Miranda*. 255 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

PERKOWSKA, M. *História Híbridas*. La Nueva Novela Histórica Latinoamericana (1985-2000) ante las Teorías Posmodernas de la Historia. Madrid: Iberoamericana, 2008.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. Transforma-se o amador na coisa amada. In: ALENCAR, José de. *Iracema. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença*. 2ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. pps 217-272

QUEIROZ, Rachel. José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença*. 2ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. P. 181-183.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 9 ed. São Paulo: Record, 1976.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de, Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCOTT, W. *Ivanhoe*. São Paulo: Editora Abril, 1972.

SOUZA, Márcio. *Galvez, imperador do Acre*. 17 ed. São Paulo: Marco Zero, 1995.

TEIXEIRA, Jerônimo. *Voz de Passarinho Títíri títíri títíri*. Veja, São Paulo, Edição 2127, ano 42, n 34, p. 134, 26 ago. 2009.

WEINHARDT, M. O Romance Histórico na Ficção Brasileira Recente. In: CORREIA, R.H.M.A., Londrina: Edições Humanidades, 2006.

www.amazonlink.org/ACRE/amazonas/seringueiros/tappers.htm Acesso em 02-10/2011.

WWW.priberam.pt Acesso em 19/11/2011